ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК

№ 16 2024

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК. Рецензируемый научный журнал. – 2024. – № 16.
М.: ИМЛИ РАН, 2024. – 480 с.

Основан в 2016 г. Выходит 2 раза в год

Редакция: 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 А, стр. 1
Тел. +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
сайт: www.litda.ru

LITERATURE OF THE AMERICAS. Semi-annual peer-reviewed scholarly journal.
2024. – № 16.
Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
2024. – 480 pp.

Founded in 2016.

Editorial office: 25 A, bld. 1, Povarskaya street, Moscow, Russia, 121069
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
online at: www.litda.ru

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

2024 № 16

LITERATURE OF THE AMERICAS
JOURNAL OF LITERARY HISTORY

LITERATURA DE AMÉRICAS
REVISTA DE HISTORIA LITERARIA

Москва Moscow Moscú

Учредитель
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук

Главный редактор
Ольга Панова (ИМЛИ РАН-МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)

Ответственный редактор по Латинской Америке
Андрей Кофман (ИМЛИ РАН, Москва)

Редакторы
Екатерина Андреева (ИМЛИ РАН, Москва)
Ольга Щербинина (ИМЛИ РАН, Москва)

Ответственный секретарь
Виктория Попова (ИМЛИ РАН, Москва)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Ольга Анцыферова (Санкт-Петербургский государственный университет)
Андрей Аствацатуров (Санкт-Петербургский государственный университет)
Юрий Гирин (ИМЛИ РАН, Москва)
Майкл Дэвид-Фокс (Джорджтаунский университет, Вашингтон, США)
Ирина Кабанова (Саратовский государственный университет)
Ирина Морозова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва)
Айра Нейдел (Университет Британской Колумбии, Ванкувер, Канада)
Елена Огнева (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)
Дуглас Робинсон (Баптистский университет, Гонконг)
Стивен Рэкман (Мичиганский университет, Ист-Лэнсинг, шт. Мичиган, США)
Ольга Светлакова (Санкт-Петербургский государственный университет)
Василий Толмачёв (МГУ им. М.В Ломоносова, Москва)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Всеволод Багно (ИРЛИ РАН-Пушкинский дом, Санкт-Петербург)
Кристофер Бигсби (Университет Восточной Англии, Великобритания)
Татьяна Венедиктова (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)
Ирина Головачева (Санкт-Петербургский государственный университет)
Хайнц Икштадт (Институт Кеннеди, Свободный университет, Берлин, Германия)
Эми Каплан (Пенсильванский университет, Филадельфия, шт. Пенсильвания, США)
Станислав Колар (Остравский университет, Острава, Чехия)
Стивен Маттерсон (Тринити-колледж, Дублинский университет, Ирландия)
Ольга Несмелова (Казанский (Приволжский) университет, Казань)
Дональд Пайзер (Тулейнский университет, шт. Луизиана, США)
Вернер Соллорс (Гарвардский университет, Кембридж, шт. Массачусетс, США)
Юрий Стулов (Минский лингвистический университет, Белоруссия)
Ольга Ушакова (Тюменский государственный университет, Тюмень)
Винфрид Флюк (Институт Кеннеди, Свободный университет, Берлин, Германия)

Publisher
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

Editor-in-chief
Olga Panova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences – Lomonosov Moscow State University)

Executive editor in charge of Latin American literature
Andrey Kofman (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

Managing Editor
Victoria Popova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)
Editors
Ekaterina Andreeva (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)
Olga Shcherbinina (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

EDITORIAL BOARD

Olga Antsyferova (Saint-Petersburg State University, Russia)
Andrey Astvatsaturov (Saint-Petersburg State University, Russia)
Michael David Fox (Georgetown University, Washington, DC, USA)
Yuri Girin (A.M.Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow)
Irina Kabanova (Saratov State University, Russia)
Irina Morozova (Russian State University of Humanities, Moscow, Russia)
Ira Nadel (University of British Columbia, Vancouver, B.C., Canada)
Elena Ogneva (Lomonosov Moscow State University, Russia)
Stephen Rachman (Michigan State University, East Lancing, MI, USA)
Douglas Robinson (Hong Kong Baptist University)
Olga Svetlakova (Saint-Petersburg State University, Russia)
Vassily Tolmatchoff (Lomonosov Moscow State University, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Vsevolod Bagno (Russian Literature Institute (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg)
Christopher Bigsby (University of East Anglia, Norwich, Great Britain)
Winfried Fluck (John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Germany)
Irina Golovacheva (Saint-Petersburg State University, Russia)
Heinz Ickstadt (John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Germany)
Amy Kaplan (University of Pennsylvania, Philadelphia, USA)
Stanislav Kolar (University of Ostrava, Czech Republic)
Stephen Matterson (Trinity College, University of Dublin, Ireland)
Olga Nesmelova (State University of Kazan, Russia)
Donald Pizer (Tulane University, New Orleans, LA, USA)
Werner Sollors (Harvard University, Cambridge, MA, USA)
Yuri Stulov (Minsk State Linguistic University, Belarus)
Olga Ushakova (Tyumen State University, Russia)
Tatiana Venediktova (Lomonosov Moscow State University, Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

ПИСАТЕЛЬ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ

Анна Добряшкина. «Через Мексику в Советский Союз»: немецкие писатели-эмигранты в Мексике в годы Второй мировой войны и их контакты с СССР 8

Ольга Панова. «Писатель-мещанин, ноющий в болоте»: первое знакомство советского читателя с Э. Хемингуэем 50

Виолетта Каяво. Несвятой «святой Дэйв»: критическая рецепция личности и творчества Дэвида Фостера Уоллеса (обзор) 75

ПОЭТИКА. ПРОЧТЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Юрий Гирин. Пабло де Рока и Пабло Неруда, или О несходстве сходного 103

Борис Ковалев. Рождение третьего автора: стилеметрический анализ рассказов Онорио Бустоса Домека 120

Ирина Головачева. Американский двойник / американский психопат в творческом тупике 147

Ирина Морозова. «По прозвищу Моисей»: литературные интерпретации жизни Харриет Табмен 169

Елена Доценко. Пьесы Б. Джейкобс-Дженкинса: традиции мелодрамы и этнически нейтральный кастинг 190

СТАРЫЙ И НОВЫЙ СВЕТ

Валентина Сергеева. Толстой американский и Толстой британский: рецепция конца XIX — начала XX вв. 209

Елена Самоделова. Северо-Американские Соединенные Штаты в романе «Что делать?» Н.Г. Чернышевского и жизни С.А. Есенина: путь через океан и фольклорный мотив странствий 228

КОНТЕКСТЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Юлия Клейман. «Здесь все износилось»: бродвейский хит «Табачная дорога» (1933) 255

Александра Фисенко. «Америка» и литература: к истории журнала в послевоенном СССР (1944–1952 гг.) 271

ПАМЯТНАЯ ДАТА

Гертруда Стайн: 150 лет

Наталия Морженкова. Становление авангардистки: Г. Стайн в диалоге с У. Джеймсом, Г. Флобером и П. Сезанном 291

Анна Швец. Два поэтических парадокса XX века: Гертруда Стайн в диалоге с Алексеем Крученых 317

Владимир Фещенко. Письмо Лин Хеджинян. Поэтический язык как язык исследования
Приложение. *Лин Хеджинян*. Язык и реализм (из «Двух речей о Гертруде Стайн») 347

ДИАЛОГ ДВУХ АМЕРИК

Амина Жаманова. «Долгое путешествие в ночь» Юджина О’Нила в Северной и Южной Америке 390

ХРОНИКА. ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ

Полина Рыбина. Футболка Стэнли Ковальского, метатеатр, интермедийность и гротеск: монографии о Теннесси Уильямсе 412

Александр Уланов. Поэзия России и Америки: к новым возможностям языка 425

Наталия Полосина. Секреты вертикального искусства. Оксфордские лекции Саймона Армитиджа о поэзии 434

Елена Огнева. Литература Латинской Америки на филологическом факультете МГУ: научная жизнь 445

IN MEMORIAM

Андрей Федорович Кофман 453

Елена Огнева. Памяти А.Ф. Кофмана 456

Юрий Гирин. Невосполнимая утрата. Памяти друга 464

Марина Абрамова. Об Андрее Кофмане 466

Татьяна Пигарева. Рыцарь сверхнормативности. Памяти Андрея Кофмана 468

Ирина Михайловна Удлер (*Ю.В. Стулов*) 474

Марджори Перлофф (*В.В. Фещенко*) 477

CONTENTS

THE WRITER IN LITERARY HISTORY

Anna Dobryashkina. "Through Mexico to the Soviet Union": German Emigrant Writers in Mexico During the World War II and Their Contacts with the USSR 8

Olga Panova. "A Philistine Writer Whining in a Swamp": Soviet Readers' First Acquaintance with Ernest Hemingway 50

Violetta Kaiavo. Unholy "Saint Dave": Critical Reception of David Foster Wallace's Personality and Works. A Review 75

POETICS. READING AND INTERPRETING

Yuri Girin. Pablo de Rokha and Pablo Neruda, or, On the Dissimilarity of Similar 103

Boris Kovalev. The Birth of the Third Author: Stylometric Analysis of the Stories of Honorio Bustos Domecq 120

Irina Golovacheva. American Double / American Psycho and the Writer's Block 147

Irina Morozova. "A Woman Called Moses": Literary Interpretations of Harriet Tubman's Life 169

Elena Dotsenko. Melodramatic Tradition vs Colorblind Casting for Branden Jacobs-Jenkins' Plays 190

OLD WORLD, NEW WORLD

Valentina Sergeeva. American and British Tolstoy: Reception in the End of the 19th — Beginning of the 20th Centuries 209

Elena Samodelova. The United States of America in Nikolay Chernyshevsky's *What Is to Be Done?* and Sergey Yesenin's Biography: the Way over the Ocean and the Folklore Motif of Wanderings 228

LITERATURE IN CONTEXT

Yulia Kleiman. "Everything Around Here Is Worn Out":
Broadway Hit *Tobacco Road*, 1933 255

Aleksandra Fisenko. *Amerika* and Literature:
on the History of the Magazine in the Postwar USSR (1944–1952) 271

MEMORABLE DATE
GERTRUDE STEIN: 150

Natalia Morzhenkova. The Making of an Avant-garde Artist:
G. Stein in Dialogue with W. James, G. Flaubert and P. Cézanne 291

Anna Shvets. 20th Century Two Poetic Paradoxes:
Gertrude Stein vis-a-vis Alexey Kruchenykh 317

Vladimir Feshchenko. Lyn Hejinian's Writing.
Poetic Language as Language of Inquiry
Addendum. *Lyn Hejinian.* Language and Realism (from *Two Stein Talks*) 347

HEMISPHERIC STUDIES: INTER-AMERICAN DIALOGUE

Amina Zhamanova. Eugene O'Neill's *Long Day's Journey into Night* across
the North and South America 390

ACADEMIC LIFE. NEWS. EVENTS. BOOK REVIEWS

Polina Rybina. Stanley Kowalski's T-shirt, Metatheater, Intermediality,
and Grotesque: Monographs on Tennessee Williams 412

Alexander Ulanov. Russian and American Poetry:
Towards New Language Abilities 425

Natalia Polosina. Secrets of Vertical Art. Oxford Lectures on Poetry
by Simon Armitage 434

Elena Ogneva. Literature of Latin America at the Philological Faculty
of Moscow State University: Academic Life 445

IN MEMORIAM

A.F. Kofman 453

I.M. Udler 474

M. Perloff 477

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-8-49
https://elibrary.ru/NXKCVS
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Анна ДОБРЯШКИНА

«ЧЕРЕЗ МЕКСИКУ В СОВЕТСКИЙ СОЮЗ»: НЕМЕЦКИЕ ПИСАТЕЛИ-ЭМИГРАНТЫ В МЕКСИКЕ В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ И ИХ КОНТАКТЫ С СССР

Аннотация: Статья посвящена истории эмиграции немецких писателей в годы Второй мировой войны в Мексике. Мексика не была крупным центром немецкой эмиграции подобно Советскому Союзу или США, однако мексиканское правительство поддерживало эмигрантов-антифашистов, которые находились во Франции до ее оккупации. Мексиканское консульство в Марселе выдало визы многим немецким писателям, однако переехать из Франции в Мексику смогла лишь Анна Зегерс. Писатели Бодо Узе и Людвиг Ренн прибыли в Мексику из США, Альфред Канторович и Ганс Мархвица были вынуждены остаться в Соединенных Штатах, так как с 1941 г. транзит через США стал невозможен. Немецкие писатели поддерживали постоянный контакт с Союзом советских писателей. Корреспонденция часто не доходила до адресата, однако до установления дипломатических отношений между СССР и Мексикой это была единственная возможность обмена информацией. Небольшая немецкая колония в Мексике занималась активной антифашистской деятельностью. Движение «Свободная Германия» было организовано в Мексике на полтора года раньше, чем Национальный комитет «Свободная Германия» в СССР. И хотя казалось, что речь идет о двух ветвях одной и той же организации, это были разные образования с разными целями, которые носили одно и то же название. В этот момент стал очевиден внутрипартийный конфликт среди немецких коммунистов, который годы спустя имел трагические последствия. После капитуляции Германии немецкие писатели не сразу смогли вернуться на родину, поскольку все еще действовал американский закон о запрете транзита через США. В 1946–1948 гг. писатели уезжали из Мексики на советских грузовых судах: в Германию они смогли попасть лишь через Советский Союз.

Ключевые слова: немецкие писатели-антифашисты, Бодо Узе, Людвиг Ренн, Анна Зегерс, Пауль Меркер, Александр Абуш, Т.А. Рокотов, Хильберто Боскес, Союз советских писателей, Мексика, СССР, Вторая мировая война, эмиграция, «Интернациональная литература», движение «Свободная Германия», Национальный комитет «Свободная Германия».

Информация об авторе: Анна Владимировна Добряшкина, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9654-4744. E-mail: annica@list.ru.

Для цитирования: *Добряшкина А.В.* «Через Мексику в Советский Союз»: немецкие писатели-эмигранты в Мексике в годы Второй мировой войны и их контакты с СССР // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 8–49. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-8-49

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

THE WRITER IN LITERARY HISTORY

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-8-49
https://elibrary.ru/MTOXPZ
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Anna DOBRYASHKINA

"THROUGH MEXICO TO THE SOVIET UNION": GERMAN EMIGRANT WRITERS IN MEXICO DURING THE WORLD WAR II AND THEIR CONTACTS WITH THE USSR

Abstract: The article is devoted to the history of the German writers' emigration during the Second World War in Mexico. Mexico was not a major center of German emigration like the Soviet Union or the United States, but the Mexican government supported anti-fascist émigrés who were in France before its occupation. The Mexican consulate in Marseille issued visas to many German writers, but only Anna Seghers was able to move from France to Mexico. Bodo Uhse and Ludwig Renn went there from the United States, Alfred Kantorovicz and Hans Marchwitza had to stay in the United States, because transit through the USA became impossible since 1941. German writers maintained constant contact with the Soviet Writers' Union. Correspondence often did not reach the addressees, but before the establishment of diplomatic relations between the USSR and Mexico, this was the only way to exchange information. The small German colony in Mexico was engaged in active anti-fascist activities. The movement "Free Germany" ("Freies Deutschland") was organized in Mexico a year and a half earlier than the National Committee "Free Germany" in the USSR. Although it seemed that they were two branches of the same organization, in fact they were two different entities with different goals and with the same name. At this moment an internal conflict among the German Communists became apparent; years later it had tragic consequences. After the surrender of Germany, German writers were not able to go directly to their homeland, since the American law prohibiting transit through the United States was still in force. In 1946–1948 German writers were leaving Mexico on Soviet cargo ships: they could get to Germany only through the Soviet Union.

Keywords*:* Bodo Uhse, Ludwig Renn, Anna Seghers, Paul Merker, Alexander Abusch, T. Rokotov, Gilberto Bosques, Soviet Writers' Union, the USSR, World War II, emigration, *International Literature* magazine, Free Germany Movement (Bewegung "Freies Deutschland", "Alemania Libre"), The National Committee for a Free Germany (Nationalkomitee "Freies Deutschland", NKFD).

Information about the author: Anna V. Dobryashkina, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9654-4744. E-mail: annica@list.ru.

For citation**:** Dobryashkina, Anna V. "'Through Mexico to the Soviet Union': German Emigrant Writers in Mexico During the World War II and Their Contacts with the USSR." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 8–49. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-8-49

Acknowledgements**:** The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Science Foundation, grant no 23-18-00393, "Russia and the West viewing each other: Literature at the intersection of culture and politics, XX century", https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Биографии немецких писателей-эмигрантов, покидавших Третий рейх в надежде обрести временное политическое убежище или даже новую родину, не только полны трагизма, но и содержат немало эпизодов, словно заимствованных из приключенческой литературы. Один из ярких примеров — путь немецких писателей в Мексику и их возвращение оттуда после капитуляции Германии.

История немецкой литературной эмиграции в Мексике интересна тем, что в годы Второй мировой войны в далекой стране возникла хотя и небольшая, но творчески активная колония «эмигрантов левых взглядов всех мастей» [Stephan 1998: 232], которая, практически не имея финансирования, смогла организовать движение «Свободная Германия» (Bewegung Freies Deutschland), основать издательство “El libro libre” (букв.: «Свободная книга», 1942–1946) и Клуб Генриха Гейне (Heinrich-Heine-Klub), а также выпустить 55 номеров журнала на немецком языке *Freies Deutschland* (букв.: «Свободная Германия», 1941–1946), которые разошлись по всему миру. Однако не менее интересен и тот факт, что каждый из нашедших пристанище в Мексике писателей — Бодо Узе, Людвиг Ренн, Анна Зегерс, Александр Абуш, Пауль Меркер — также мог оказаться и в Советском Союзе. И хотя обстоятельства сложились иначе, немецкие эмигрировавшие писатели-антифашисты находились в постоянном диалоге с советскими коллегами на всех этапах развития отношений между Мексикой и СССР и независимо от качества почтовой и телеграфной связи. Писательские контакты имели своей целью обмен информацией, рукописями для публикации и печатными изданиями, а также небольшую финансовую помощь немецким авторам в Мексике. Общение же немецких коммунистических деятелей с КПГ, находившейся в СССР, было скорее «немым» диалогом, сама форма которого свидетельствовала о скрытом внутрипартийном конфликте, что до сих пор требует более пристального внимания историков.

Мексика, помимо Советского Союза, была единственной страной, предоставившей в 1939 г. политическое убежище участникам Гражданской войны в Испании (по статистике [Pohle 1986: 4], примерно 15 000 человек с 1933 г.). С началом Второй мировой войны она готова была принять также и других беженцев — жертв нацистского режима, хотя по сравнению с числом бежавших во Францию испанских республиканцев их было значительно меньше (по статистике, примерно 1200 человек с 1939 г.), и в этом смысле неправомерно рассматривать Мексику как центр антифашистской эмиграции по-

добно СССР или США. К 1940 г. страна начала вводить ограничения на въезд, открывала свои двери лишь определенным категориям эмигрантов, к которым уже не относились участники Гражданской войны неиспанского происхождения (или без испанского гражданства — то есть антифашисты, составлявшие в Испании интернациональные бригады), еврейские беженцы, неизвестные антифашисты или известные коммунисты (после подписания Советским Союзом и Германией Пакта о ненападении в 1939 г. коммунисты в Мексике оказались в изоляции). Привилегированной категорией, однако, считались «писатели», к которым относились не только авторы художественных произведений, но и журналисты и политические публицисты. К группе «писателей» были отнесены поэтому как воевавшие в составе интернациональных бригад Бодо Узе и Людвиг Ренн, так и коммунисты Пауль Меркер и Александр Абуш.

Большинство писателей-эмигрантов попали в Мексику из Франции, при этом были задействованы дипломатические структуры сразу нескольких стран, оказывавших помощь беженцам. Роман Анны Зегерс «Транзит», написанный во время бегства через океан, не только передавал предельно тревожную и напряженную атмосферу этого периода, но и исторически точно и детально изображал работу мексиканского консульства в Марселе, которое стало последней надеждой многочисленных эмигрантов. Мексиканский консул в Марселе Хильберто Боскес[1] (Gilberto Bosques Saldívar, 1892–1995) вошел в историю эмиграции Второй мировой войны как дипломат, который по личной инициативе, по своему собственному «списку Шиндлера», выдал беспрецедентное количество мексиканских виз всем, кто пытался бежать из капитулировавшей Франции. В список Боскеса входили также имена известных немецких писателей, которых готова была принять Мексика: Лиона Фейхтвангера, Альфреда Дёблина, Анны Зегерс, Леонгарда Франка, Рудольфа Леонгарда, Германа Кестена, Альфреда Канторовича, Фридриха Вольфа и Бертольда Брехта. А. Зегерс, ставшая обладательницей двух виз: сначала выданной на ее литературный псевдоним и лишь потом на ее настоящее имя — Нетти Радваньи, — оказалась в этом списке единственной, кто смог воспользоваться приглашением. Интересно, что параллельно писательница

[1] Боскес был арестован нацистами в 1942 г. и возвращен в Мексику в 1944 г. по программе обмена военнопленными. «Встреча с нашим спасителем и другом из Марселя» упоминается в мемуарах А. Абуша: Abusch, Alexander. *Mit offenem Visier. Memoiren*. Berlin: Dietz Verl., 1986: 81–84.

обращалась за помощью в советское посольство, и, по воспоминаниям ее советского биографа Т.Л. Мотылевой [Мотылева 1984: 190], это было ходатайство о получении въездных виз в СССР, которые, как следует из письма А. Зегерс И. Эренбургу, были доставлены во Францию уже после отбытия семьи Радваньи в Мексику[2].

Попасть в Мексику через США было возможно только до 1 июля 1941 г. — с этого момента транзит становился невозможен из-за введенных Америкой ограничений. Людвиг Ренн и Бодо Узе успели уехать из Франции до начала Второй мировой войны, получив в 1939 г. приглашение в Нью-Йорк на Третий Конгресс Лиги американских писателей, где они и встретились. Собственно, Ренн не собирался ни в США, ни тем более в Мексику. Ренн хотел поехать в Москву, чтобы, как он писал заместителю председателя Иностранной комиссии ССП Михаилу Аплетину, «некоторое время пожить на гонорар за мои книги "Война" и "После войны"»[3]. В Париже Ренн связался с французским представителем ЦК КПГ Францом Далемом, вряд ли предвидя, что тот в скором времени станет соперником В. Ульбрихта, и «попросил помочь ему с въездом в Советский Союз» [Kieβling 1979: 237], поскольку считал, что его владение русским языком могло бы пригодиться партии. Однако Далем высказался против пребывания Ренна в СССР и настоял на его переезде в США. Виза Ренна и Узе обеспечивала им в США двухмесячное пребывание. После истечения ее срока, когда писателям необходимо было покинуть Америку, оба оказались без средств, необходимых даже на выезд. Для Ренна не нашлось никакой партийной работы, на которую он рассчитывал после разговора с Далемом. О своем тяжелом положении Ренн сообщал в письме М. Аплетину и просил перевести ему гонорар из советского издательства «Международная книга», чтобы переехать в более дешевую Мексику. Ренн, командовавший во время Гражданской войны штабом 11-й интернациональной бригады, великолепно говоривший по-испански, к тому же выступивший на Втором конгрессе писателей в защиту культуры (Валенсия, 1937 г.) с приветственным словом в адрес мексиканского народа, мог, безусловно, рассчитывать на

[2] См. Anna Seghers an I.G. Ehrenburg, Mexiko-City, 6.5.1944. РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед.хр. 1586. Л.1.

[3] Ludwig Renn an M. Apletin. New York, 24.6.1939. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 11. Ед.хр. 431. Л. 5. Речь идет об издании: Renn, Ludwig. *Der Krieg. Der Nachkrieg*. Leningrad, Moskau: Verlag Ausländischer Arbeiter in der UdSSR (VEGAAR), 1935. 630 S.

радушный прием мексиканского правительства. Переехав в сентябре 1939 г. в Мексику, он сразу начал добиваться визы для Б. Узе:

> Тутошнее правительство обещало все для нас сделать. […] Через несколько дней я снова пошел в Secretarìa de Gobernación, и в Secretarìa представители профсоюза мне сказали, что только что было принято решение не выдавать визы в ближайшие месяц или два. Я написал об этом бедняге Бодо, а также о том, что он не сможет получить визу. Однако еще через несколько дней у меня был телефонный разговор с госпожой Ремарк[4], которая сказала, что мексиканский консул в Лос-Анджелесе будет ждать Бодо, и тот сможет получить визу [Pohle 1986: 12].

В итоге Б. Узе смог въехать в Мексику лишь в марте 1940 г., когда во Франции не менее ста тысяч испанских республиканцев штурмовали мексиканское консульство, также мечтая пересечь океан. Узе, неплохо владевший испанским языком, быстро возобновил контакты со всеми испанскими эмигрантами, которых знал по Гражданской войне, и завязал в творческой среде новые знакомства (среди них были Пабло Неруда, Карлос Пельисер, Хосе Ревуэльтас и др.). Кроме того, он сразу, практически полностью отказавшись от своей писательской деятельности и тем самым значительно ухудшив свое материальное положение, включился в оказание помощи другим эмигрантам. Когда мексиканское правительство ввело очередные ограничения на выдачу виз, Б. Узе добился аудиенции у бывшего президента Мексики Л. Карденаса и 11 апреля 1940 г. телеграфировал в Марсель, что более чем двадцати шести немцам обещаны визы. В числе эмигрантов, о которых ходатайствовали Б. Узе и его коллеги (прежде всего, находившийся в Нью-Йорке чешско-немецкий писатель-эмигрант Франц К. Вайскопф), были и Анна Зегерс, и Ганс Мархвица, и многие другие, чьи имена дополнили список Хильберто Боскеса.

Однако о немецких писателях ходатайствовал не только Узе. 27 июня 1940 г. председатель Немецкой секции Союза советских писателей Иоганнес Р. Бехер обратился к А. Толстому («не имея

[4] Ильза Ютта Замбона (Ремарк). Писатель Э.М. Ремарк и его жена примерно в это же время приезжали в Мексику для оформления официального въезда в США. Жена Ремарка с января 1940 г. находилась в Мехико. В марте 1940 г. они выехали из Мексики в США.

возможности связаться с тов. Фадеевым») с просьбой «предпринять соответствующие шаги»:

> Я обращаюсь к Вам по делу, незамедлительное решение которого могло бы спасти жизни некоторых немецких писателей, дорогих нам и преданных Советскому Союзу. Речь идет о том, что в данный момент во Франции были интернированы в концентрационные лагеря некоторые немецкие писатели-эмигранты, которые, согласно условиям договора о перемирии, могут быть выданы германскому правительству. В числе этих писателей Фридрих Вольф, Густав Реглер, Анна Зегерс, Ханс Мархвица, Леонгард Франк, Альфред Дёблин[5].

6 июля 1940 г. Бехер снова напомнил А. Толстому о своей просьбе. Весной 1941 г. двадцати беженцам во Франции были оформлены советские паспорта [Вагнер 2010: 702], однако большинство немецких писателей было уже на полпути в Мексику. Советское гражданство позволяло освободить находившихся во французских концлагерях немецких эмигрантов. Фридрих Вольф, интернированный в лагерь Ле-Милль, стал советским гражданином осенью 1940 г. и в марте 1941 г. (когда его мексиканская виза была уже оформлена) перебрался через Италию в СССР. Член политбюро КПГ и публицист Пауль Меркер должен был, как и Вольф, получив советское гражданство и освободившись из лагеря Ле-Верне, отправиться в СССР. Переданные ему слова советского консула Меркер понял, однако, как указание переехать «в СССР через Мексику» [Pohle 1986: 21]. Писатель Александр Абуш, получив не очень ясную директиву Франца Далема, к тому моменту узника лагеря Ле-Верне, также решил попасть в СССР через Мексику. Издавая мемуары на склоне лет, Абуш уверял читателя, что он «хотел совершить путешествие не в Мексику, а в Москву»[6] и собирался, как только окажется в Мексике, получить визу в советском посольстве и направиться во Владивосток. В истории международных отношений, однако, Мексика периода Второй мировой войны оставалась проблемным узлом: немецкие писатели-коммунисты, нашедшие пристанище за океаном, даже «не знали, что между Мексикой и Советским Сою-

[5] Becher, Johannes R. *Briefe (1909–1958)*, in 2 Bdn. B.2. Berlin, Weimar: Aufbau, 1993: 238. Не все из перечисленных Бехером писателей были интернированы во французские лагеря.

[6] Abusch, Alexander. *Mit offenem Visier*: 10.

зом не было дипломатических отношений»[7] в момент их бегства. Воспоминания Абуша и Меркера содержат много нестыковок, поэтому вопросы, по какой причине они оба, вырвавшись из Франции, оказались в Мексике, а не в Советском Союзе (имея возможность предварительно получить советское гражданство), где их ждали, действительно ли их ждали, действительно ли они хотели оказаться в Москве, какую роль сыграл в этих передвижениях Ф. Далем, пока остаются открытыми.

Не все обладатели мексиканских виз смогли добраться до Мексики. Писатели Альфред Канторович и Ханс Мархвица были задержаны американскими властями и вынуждены были остаться до конца войны в США. Анне Зегерс, выехавшей вместе с Канторовичем из Марселя 24 марта 1941 г. на одном пароходе и имевшей благодаря своему мужу, подданному Венгрии, венгерское гражданство, удалось со всей семьей достичь мексиканского побережья, где их встречали Ренн и Узе. Писатель Рудольф Леонгард, пытавшийся переехать в Мексику в сентябре 1941 г., не получил разрешение французских властей на выезд. В конце 1941 г. в Мексику прибыли коммунистические публицисты А. Абуш и Вальтер Янка, последним добрался до Мексики П. Меркер — в июне 1942 г. Ф. Далема немецкие коллеги не дождались: французскими властями он был выдан гестапо.

Обосновавшись в Мексике, немецкие писатели постарались возобновить общение с московскими коллегами. «Анна, Эгон[8] и Людвиг писали нам, что они послали письма и вам»[9], — сообщал из Нью-Йорка Ф. Вайскопф, состоявший в переписке с огромным количеством эмигрантов и координировавший в каком-то смысле эту эмигрантскую переписку: у него была постоянная связь с Москвой — М. Аплетиным и редактором русскоязычной версии журнала «Интернациональная литература» Т.А. Рокотовым, которым он передавал последние данные о пребывании эмигрантов по тому или иному адресу, отправке их писем в том числе в Москву и т. п. Почтовая связь стала еще более ненадежной с появлением в 1941 г. американского Управления цензуры (Office of censorchip), через которое проходила вся корреспонденция и «где тысячи часов тратились на то, чтобы

[7] Ibid.: 93.

[8] Чешско-немецкий журналист Эгон Эрвин Киш — «неистовый репортер».

[9] F.C. Weiskopf an J.R. Becher und W. Bredel, New-York, 12.9.1941. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед.хр. 458. Л. 36. Маш. пер. с нем.

переводить[10] письма, манускрипты и даже целые номера журнала *Freies Deutschland*» [Stephan 1998: 238]. Дошли ли до советских адресатов письма из Мексики в суматохе первых месяцев войны, неизвестно, тем более что в сентябре 1941 г. Немецкая секция ССП была эвакуирована из Москвы — «в целях обеспечения спокойной работы организации Президиум Союза советских писателей СССР, его Иностранная комиссия и редакция журнала “Интернациональная литература” переехали в Казань»[11], и было принято решение, что замещавшее Президиум ССП Московское бюро правления ССП будет переадресовывать в Казань полученные письма[12].

И Ренн, и Узе регулярно писали из Мексики Аплетину, Рокотову и А. Толстому. М. Аплетин и Т. Рокотов, а с 1942 г. сменивший его на посту главного редактора «Интернациональной литературы» Б. Сучков придавали большое значение установлению контактов с исчезнувшими за океаном немецкими писателями, интересовались их творческими планами и высылали гонорары, которые в мексиканских условиях были реальной поддержкой (правда, они не всегда доходили). До установления дипломатических отношений между Мексикой и СССР в ноябре 1942 г. корреспонденция представителей советских литературных структур (а в случае Аплетина речь шла о недавнем сотруднике ВОКС) и немецких писателей в Мексике брала на себя дипломатическую функцию.

Выживание в Мексике, которая не была дорогой страной, тем не менее представляло собой для немецких писателей-эмигрантов большую проблему. Все немцы, включая даже А. Зегерс, «Седьмой крест» которой стал в США бестселлером, а затем был экранизирован, зависели от помощи благотворительных организаций и всевозможных комитетов помощи эмигрантам. С 29 апреля 1940 г. Ренн преподавал европейскую историю и иностранные языки в мексиканском университете (Colégio San Nicolás de Hidalgo). Свой опыт он изложил в статье «Морелия», которую отправил Т. Рокотову и которая в итоге

[10] В том числе и целью сокращения времени на перевод письма, курсировавшие между Мексикой и США, частично СССР, писались на английском языке. Вся переписка меду Б. Узе и Ф.К. Вайскопфом, например, была на английском.

[11] А. Фадеев, М. Аплетин — Генриху Манну, Казань, 1.11.1941. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 458. Л. 58.

[12] Записка уполномоченного президиума ССП СССР Г.С. Федосеева начальнику Главпочтамта о пересылке корреспонденции Союза в Москву (не ранее 24 октября 1941) [«Мы предчувствовали полыханье» 2015: 117].

в сокращенном варианте была напечатана в «Интернациональной литературе»[13]. Последний в 1940 г. выпуск московского русскоязычного журнала «Интернациональная литература» опубликовал фрагмент письма Людвига Ренна, где немецкий аристократ и потомственный прусский офицер[14] сдержанно указывал на крайне тяжелые условия собственной жизни и еще более тяжелую ситуацию друга, который уже давно страдал от депрессии и дневниковые записи которого с момента переезда в Мексику выражали предельное отчаяние: «Еще в худшем положении Бодо Узе, который вообще не имеет работы…». В свою очередь, Узе, не осознавая изменения политического курса журнала после подписания советско-германского пакта, упоминает в своих письмах поддержку «Интернациональной литературы» как ничтожный, но все же стабильный доход.

Насколько роковую роль в судьбе Рокотова, арестованного в 1941 г. и расстрелянного в 1945 г., сыграло творчество Бодо Узе, сказать сложно. Доступные немногочисленные письма позволяют воссоздать конфликтную ситуацию, возникшую из-за публикации в уже упомянутом последнем выпуске «Интернациональной литературы» 1940 г. рассказа Узе «Операция»[15] об эпизоде Гражданской войны в Испании. В рассказе события были увидены героем-немцем, сражавшимся на стороне республиканцев и страдавшим от страха и от ощущения абсурдности происходившего. Рассказ Узе был очень психологичным, передавал атмосферу неразберихи, страха и тоски в лагере республиканцев, которые «больше полагались на ром, чтобы создать боевое настроение», и представлял их как жертв бессмысленной войны. Рокотов пытался противостоять запоздалому негодованию высших инстанций и, стараясь то ли защитить Узе, то ли оправдать себя, писал А. Фадееву, «что нужно сугубо учесть — как весь вопрос отразится на положении Бодо Узе»[16]; Фадеев же отвечал, что фамилию писателя «можно, пожалуй, не упоминать», но в итоге в пятом номере «Интернациональной литературы» 1941 г. в рубрике «От редакции»

[13] *Ренн Л.* В мексиканской провинции // Интернациональная литература. 1941. № 5. С. 220–223.

[14] Людвиг Ренн — литературный псевдоним, наст. имя Арнольд Фридрих Фит фон Гольсенау (Arnold Friedrich Vieth von Golßenau).

[15] *Узе Б.* Операция / пер. с нем. И.А. Горкиной // Интернациональная литература. 1940. № 11–12. С. 3–22.

[16] Т.А. Рокотов — А.А. Фадееву, Москва, 7 мая 1941. РГАЛИ. Ф. 1397. Оп.5. Ед. хр. 68. Л. 1.

позиция журнала по отношению к тексту Узе пересматривалась, и имя писателя называлось: «Этот рассказ создает у читателей превратное и искаженное представление о героической борьбе мужественного испанского народа в защиту дела передового и прогрессивного человечества. Редакция считает своей ошибкой помещение этого рассказа». Примерно в это же время переписка редакции «Интернациональной литературы» и Бодо Узе закончилась — возможно, по причине начавшейся войны, возможно, из-за неуместности в номере пресловутого рассказа и ареста Рокотова, возможно также, что повторявшиеся настойчивые просьбы писателя помочь ему со срочным переездом в СССР (к тому же с подругой-американкой) из Мексики вызывали у советских корреспондентов определенную настороженность.

8 сентября 1941 г. «Правда» опубликовала присланное из Нью-Йорка обращение мексиканских эмигрантов к советским писателям, в котором они выражали свою солидарность:

> Ни на один момент мы не перестаем думать о Советском Союзе, который в этой войне защищает дело человечества, ибо варвар, напавший на вас, стремится уничтожить не только страну Советов, но вместе с ней он намеревается ликвидировать все грандиозные достижения революции, свободу мысли, прогрессивные идеи и возможности развития. Поэтому борьба Красной Армии, вызывающая восхищение, является борьбой не только за советскую землю, но и за свободу всех угнетенных фашизмом стран. [...] Германский солдат, которого заставляют бороться против вас, постепенно осознает, что он идет по ложному пути[17].

Людвиг Ренн сразу же после нападения Германии на СССР написал в ССП о своем «братском возмущении»[18], а фрагменты его июльского письма были опубликованы в «Интернациональной литературе» (вып. 11–12 за 1941 г.). В конце сентября А. Фадеев благодарил Ренна за солидарность и просил присылать в Москву тексты его и его товарищей — «немецких антифашистских писателей в Мексике»[19].

После нападения Германии на Советский Союз антифашистская деятельность в Мексике стала значительно интенсивнее. Уже в ноябре 1941 г. вышел первый номер *Freies Deutschland* и начал

[17] Письмо немецких писателей // Правда. 8.8.1941. С. 4.

[18] А. Фадеев — Л. Ренну, Москва, 30 июля 1941. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед.хр. 458. Л. 40. Маш. коп. Пер. на нем. яз.

[19] Там же.

свою работу «Клуб Генриха Гейне», в президиум которого вошли Узе и Зегерс, в начале 1942 г. было основано движение «Свободная Германия», президентом которого был выбран Людвиг Ренн (ему пришлось оставить 5 марта 1942 г. преподавательскую деятельность и переехать в столицу). 10 мая 1942 г., в день ритуального сожжения в Германии книг нацистами (1933), начало свою работу под руководством майора испанской армии Вальтера Янки (Walter Janka) издательство “El libro libre”. Писатель-эмигрант Ф.К. Вайскопф присылал из Нью-Йорка через Бодо Узе в журнал новости о военных событиях, которые составляли значительную часть каждого номера.

Первый выпуск журнала *Freies Deutschland* начинался с военной хроники, которую открывало сообщение о битве за Москву; в следующих выпусках сообщения о Советском Союзе фигурировали в самых разных жанрах: «Воспитание под Москвой. Письмо молодому немцу» (Erziehung vor Moskau. Brief an einen jungen Deutschen) и «Солдаты Сталинграда» (Die Maenner von Stalingrad) А. Абуша; «Музыка в осажденном Ленинграде» (Musik im belagerten Leningrad) Д. Шостаковича; «Ответственность немцев и зверские преступления нацистов в Советском Союзе» (Die Verantwortung der Deutschen und die Nazigreuel in der Sowjetunion) П. Меркекра; «Песнь любви Сталинграду» Пабло Неруды (в переводе на немецкий); «Роль России» (Die Rolle Russlands) И. Эренбурга. Публиковались письма немецких писателей: Союзу советских писателей и немецким пленным солдатам в СССР (Генрих Манн из США), эмигрантам в Мексике (Вилли Бредель из СССР), всем немецким эмигрантам (Эрих Вайнерт из СССР).

После переезда в Мексику П. Меркер сразу включился в переписку с Аплетиным и Сучковым. 9 сентября 1942 г. он отправил в Москву обстоятельный отчет об антифашистской деятельности немецкой колонии:

> Широкое поле деятельности открылось перед немецкими писателями после того, как год тому назад начал издаваться журнал «Свободная Германия». Объем журнала — 32 страницы — свидетельствует о значимости мероприятия. Ни одно периодическое издание Германии, посвященное вопросам культуры, не могло похвастаться таким большим числом постоянных сотрудников с именами.
>
> Журнал, организованный без всякой материальной помощи со стороны, на одни лишь добровольные пожертвования, возникший в результате непрерывного сотрудничества друзей, коллег и товари-

щей, вызвал живой интерес в культурных кругах Северной и Южной Америки. Через 2–3 месяца после начала издания он стал выходить тиражом 3 000 экз.

Журнал «Свободная Германия» — орган движения «Свободная Германия». На его страницах мы обращаемся ко всем антифашистски настроенным немцам и эмигрантам, стремимся объединить вокруг журнала всех немцев в борьбе против Гитлера. Кроме немецкого издания, «Свободная Германия» (Alemania Libre) выходит и на испанском языке. Этот испанский еженедельник играет значительную роль в разоблачении нацистского шпионажа и других нацистских интриг.

Сотрудниками «Свободной Германии» могут быть лица, примыкающие к любому лагерю, если они безоговорочные противники фашизма, борцы за единство всех антифашистов, друзья СССР и его союзников. [...]

Кипучая литературная деятельность немецких антифашистов вызывает удивление мексиканских культурных кругов. Интерес к этой деятельности настолько велик, что представители издательства «Свободная книга» были приглашены к президенту Авила Камачо. На приеме у президента были Людвиг Ренн, Бодо Узе, Анна Зегерс и Эгон Эрвин Киш. Президент вел с ними продолжительную беседу на литературные темы, интересовался их творческими планами. Ему особенно понравился проект издания книги на испанском языке, в которой виднейшие политические деятели, деятели науки и искусства рассказывали бы о том, что им пришлось испытать вследствие нацистского террора, и высказали бы свое мнение о нацистском терроре.

Аудиенция у президента вызывала особое внимание благодаря тому, что непосредственно перед аудиенцией реакционные, троцкистские круги, нацистские агенты (в Мексике живут ренегаты Виктор Серж, Реглер, Бабетта Мюнценберг, Рюле, Фриц Бах-Зульцбахер и др.) начали клеветническую кампанию доносов на участников движения «Свободная Германия», на клуб им. Генриха Гейне и, в первую очередь, на издательство «Свободная книга».

За последние недели была установлена связь с немецкими писателями, проживающими в Советском Союзе. Письма коллег и товарищей из героически борющейся страны были встречены эмигрантами-антифашистами с огромным воодушевлением[20].

[20] Пауль Меркер — М. Аплетину, Мехико, 9 сентября 1942. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед.хр. 466. Л. 2–3. Перевод на рус., маш.

Ни с Далемом, который был передан гестапо и заключен в концлагерь в Германии, ни с московскими представителями КПГ, которые, по всей видимости, избегали сторонника Далема, у П. Меркера контактов не было [Pohle 1986: 210]. В. Пик на письма Меркера не отвечал. У каждого было свое объяснение происходившего. Вряд ли Абуш, которому удалось в последующие десятилетия не пострадать во время усиления противостояния лагеря Меркера и лагеря Ульбрихта и даже стать министром культуры ГДР, считал правдой то, что вспоминал много лет спустя:

> Июль 1943 года готовил для нас большой сюрприз: совершенно легально из Москвы к нам прямо в Мехико пришла подробная телеграмма — манифест Национального комитета «Свободная Германия». Некоторое время спустя в редакцию доставили и стопку выпусков газеты Национального комитета — не известным мне путем. [...] И вот доставленные документы подтверждали, что выработанная нами стратегия и тактика была в полном соответствии с политикой нашего центрального комитета. Телеграмма из Москвы усиливала в нас чувство, что [...] товарищам нашего центрального комитета в Москве наш мексиканский журнал *Freies Deutschland* и движение во всей Латинской Америке были известны, что с нашей политикой, в общем-то считались. Отправленные на московский адрес Вильгельма Пика, собственно, в никуда, журналы были после прорыва блокады очевидно доставлены по назначению[21].

Когда стало известно о создании Национального комитета «Свободная Германия» в Красногорске, немецкая колония, казавшаяся сплоченной, обнаружила признаки давно существовавшего внутрипартийного конфликта. На первый, поверхностный взгляд казалось, что обе организации вступали в отношения «конкуренции и, возможно даже, соперничества», борясь за «право представлять Германию в эмиграции на политическом уровне и тем самым также давать перспективы будущего главенствования в постфашистской Германии» [Pohle 1986: 209]. В Мексике о роли Национального комитета как специфического политического партнера СССР в усложнявшейся внешней политике союзников никто не догадывался. Сын Анны Зегерс, которому тогда было 17 лет, оставил не детальное, но,

[21] Abusch, Alexander. *Mit offenem Visier*: 79.

тем не менее, редкое и ценное воспоминание о важном эпизоде, когда писатели открыли для себя совершенно неизвестные пласты взаимоотношений с партийными коллегами:

> В этой связи в среде немецких антифашистов в Мексике возникла полемика, которая быстро достигла накала: можно ли заключать союз с генералами, которые отреклись от Гитлера? Георг Штиби[22] считал, что да, также Ханнес Майер и Марио Монтаньяна придерживались этого мнения. Пауль Меркер и большинство его друзей представляли противоположную позицию. Я не могу уже вспомнить доводы одних и других. В конце концов дело дошло до настоящего противостояния. Сторона, оказавшаяся более влиятельной, пыталась нейтрализовать другую. Пользуясь своим более высоким положением, Пауль Меркер удалил Штиби со всех его должностей и запретил вступать с ним и его сторонниками в контакт[23].

Людвиг Ренн, возможно лишь догадываясь о причинах происходящего и, как и все, не понимая разницы между двумя самостоятельными организациями с одинаковым названием, попытался в своих мемуарах подойти к этому эпизоду с максимальной деликатностью:

> Движение «Свободная Германия» и подобные организации пытались в нацистское время организовать сопротивление нацистскому режиму за пределами Германии. Однако по своему составу и по своим возможностям они были абсолютно разные. Так, в Советском Союзе в скором времени после начала Второй мировой войны было много военнопленных, а в Латинской Америке их не было вообще. Среди участников движения Свободная Германия в Мексике не было никого, кто был бы пролетарием или мог бы таковым называться»[24].

[22] Георг Штиби (Georg Stibi, 1801–1981) — коммунист, немецкий писатель и публицист. После участия в Гражданской войне в Испании был интернирован в лагерь Ле-Верне во Франции. Эмигрировал в 1941 г. в Мексику. После возвращения в Германию вступил в СЕПГ, в СЗО и ГДР издавал газеты, был послом в Румынии, с 1961 г. заместитель министра иностранных дел ГДР. Штиби поддерживали Анна Зегерс и ее муж, Ласло Радваньи.

[23] Radvanyi, Pierre. *Jenseits des Sroms. Erinnerungen an meine Mutter Anna Seghers*, Übersetzung aus dem Franz. M. Flügge. Berlin: Aufbau, 2006: 96.

[24] Renn, Ludwig. *In Mexiko*. Berlin, Weimar: Aufbau, 1979: 7.

Действительно, «Свободная Германия» в СССР и Мексике охватывали совершенно разный контингент. Основу мексиканской колонии составляли еврейские беженцы, к которым примкнули «примерно шестьдесят старых проверенных функционеров коммунистической партии, составившие в скором времени ядро движения Свободная Германия»[25]. При этом участниками движения были также и «мексиканские демократически настроенные немцы-старожилы»[26], обосновавшиеся в Мексике задолго до последней антифашистской эмиграционной волны. Немецкие эмигранты смогли создать заокеанский антифашистский мир со структурами, которым они дали типичные названия: «Свободная Германия», «Свободная книга», «Свободная немецкая молодежь» — и которые, в итоге, не зависели от оставшейся на другом материке КПГ.

Разницы между красногорским Национальным комитетом и мексиканским движением, носившими одно название, не понимали не только писатели-эмигранты, но и сотрудники спецслужб и посольства США в Мексике. Тем более ни писатели, ни американские аналитики не осознавали наличие скрытого, но углублявшегося внутрипартийного конфликта. В американских донесениях речь шла поэтому о создании советско-мексиканской «Свободной Германии» будущего немецкого правительства: Вильгельм Пик должен был стать рейхсканцлером, Эрнст Тельман — президентом, Томасу Манну планировалось предложить пост министра культуры [Stephan 1998: 248]. При этом Ренн вспоминал, как участники «Сводной Германии» собирались в апреле 1945 г. и не знали, что делать дальше; о том, чтобы связаться с антифашистами других стран, прежде всего СССР, не могло быть и речи: связи с СССР не было, источником информации были американские газеты.

Советское посольство праздновало окончание войны с Германией 23 мая, на прием были приглашены в том числе и немецкие писатели-антифашисты. Через месяц, 26 июня, в газетах можно было прочитать, что «члены центрального комитета Коммунистической партии Германии прибыли в Берлин из Советского Союза»[27]. Это означало, что и мексиканским немцам предстояло возвращение на родину.

---

[25] Ibid.: 8.

[26] Ibid.

[27] Ibid.: 19.

Ренн, лучше других владевший испанским, пытался договориться об отъезде с мексиканскими властями, поскольку «в Мексике до сих пор имели силу устные переговоры»[28]. Мексиканские власти не отказывались дать им разрешение на выезд из страны, однако война еще не была окончена, и немецкие писатели плохо себе представляли путь в Германию. С одной стороны, Контрольный совет союзников в сентябре 1945 г. принял положение, по которому никто не мог въехать в Германию или выехать из нее без разрешения оккупационных властей: немецким писателям в Мексике требовалось разрешение Советской военной администрации. С другой стороны, принятый во время войны американский закон не позволял въехавшим в США немцам покидать страну, поэтому транзит через США оставался по-прежнему невозможен.

С конца 1945 г. советское посольство начало передавать списки немецких эмигрантов в Советскую зону оккупации (СЗО), и, пока немецкие писатели пытались найти иные способы возвращения в Европу, им оформлялись транзитные советские визы и визы на въезд в СЗО. Ни один из «свободных немцев» в своих мемуарах или письмах не указывает, чьей инициативой было возвращение писателей на родину, хотя однозначно это было частью программы Иоганнеса Р. Бехера, призвавшего сразу после своего прибытия в Берлин в 1945 г. всех писателей-эмигрантов вернуться на родину и принявшего личное участие в репатриации многих коллег. Цепочка переговоров при этом включала много звеньев и не была простой: Бехер, В. Пик, советская военная администрация, МИД СССР, Министерство морского флота СССР, пограничные войска МВД Карело-Финского округа, пограничные войска МВД Белорусского округа.

При сопоставлении воспоминаний Абуша о приеме 7 ноября 1945 г. в советском посольстве и официального отчета советского посла текст Абуша в очередной раз вызывает сомнения в фактографической точности описываемого:

> Первый заместитель посла, в то время преемник Константина Уманского, пригласил Меркера, Юнгмана и меня во время празднования в соседнее помещение и сказал: «сегодня у вас двойной праздник. Прибыли визы для въезда в Советскую зону оккупации для первой

[28] Ibid.: 30.

группы. Вы можете ехать. Нам поручено передать вам с визами приветствия ваших друзей из Берлина»[29].

Сменивший К. Уманского посол А. Капустин отмечал в дневнике:

> [...] 23 ноября принял Пауля Меркера и, согласно указанию НКИД[30], сообщил ему о разрешении на въезд в Германию 9 человек местных прогрессивных деятелей, в том числе и самого Меркера. Сообщил также, что, в случае необходимости, будут выданы визы, а также оказано содействие. Просил указать, когда и каким путем эта группа предполагает совершить поездку в Германию[31].

В беседе с советским послом Меркер просил «не включать в эту группу Анну Зегерс»[32]. В конце февраля 1946 г. А. Зегерс предупреждала Аплетина, что собирается перед возвращением в Германию провести в СССР несколько недель, однако сначала планирует навестить во Франции сына, уехавшего из Мексики одним из первых.

В планы самого Меркера по-прежнему не входило путешествие в СССР, он и другие эмигранты собирались отправиться в Германию пароходом шведской линии, и, поскольку пароход заходил в порты США, им требовалась американская транзитная виза, которую они долго надеялись получить. США, однако, были непреклонны. С начала 1946 г. была возобновлена торговля между Мексикой и СССР, потому и появилась возможность перевоза писателей на советском судне в СЗО через СССР.

Затруднения возникли сразу. Писатели-эмигранты предполагали, что за ними следят американские спецслужбы, чтобы воспрепятствовать их возвращению на родину. «Советские посольство, — писал Ренн, — придерживалось того же мнения»[33]. В 1946 г. одна из мексиканских газет[34] напечатала заметку о том, что Ренн и Пауль Меркер

---

29 Abusch, Alexander. *Mit offenem Visier*: 115–116.

30 Народный комиссариат иностранных дел СССР был переименован в МИД СССР в 1946 г.

31 Дневник посла СССР в Мексике А.Н. Капустина с 22.11.1945 по 10.12.1945. АВП РФ. Ф.0110. Оп. 21. Пор. 5. Папка 106. Л. 4.

32 Там же.

33 Renn, Ludwig. *In Mexiko*: 45.

34 В воспоминаниях Ренна это “Universal Grafico”.

выкрали в Канаде по поручению СССР секретные документы[35]. Ренн вспоминал, как, решив соблюдать конспирацию, участники движения «Свободная Германия», собиравшиеся возвращаться через СССР, разделились на две группы: первая группа должна была включать Пауля Меркера и А. Абуша; следующим рейсом должны были отбыть Л. Ренн и Вальтер Янка. Дополнительную сложность представлял собой архив движения весом в шесть тонн (по оценке Ренна), который также надо было незаметно упаковать и вывезти в Германию.

Одновременно капитан парохода «Гоголь», который планировал прибыть в порт Мансанильо в мае, сообщал в телеграмме, «что пароход не имеет удобств для приема пассажиров и доставки во Владивосток»:

> Имею только половину экипажа, нормально обслуживать пассажиров I и II класса не имею возможности, что осложняется неисправностью рефрижератора, недостатком постельных принадлежностей для пассажиров. Телеграфно обращался [...] с просьбой разрешить приобрести на оставшиеся в Ливерпуле 1700 английских фунтов стерлингов пассажирское и другое снабжение, радиолу, а также отремонтировать рефрижератор, дегаузин. Во всех работах отказано Вашингтоном[36].

Советский посол, тем не менее, настаивал на перевозе немецких эмигрантов даже при существующих неудобствах, поскольку «большинство из них уже оставило работу и готово к отъезду»[37].

Пароход «Гоголь» «с согласия ЦК компартии Германии (В. Пик)»[38] вышел из Мансанильо с первой группой эмигрантов в 16 мая 1946 г. О неудобствах на борту книга Абуша умалчивала. «Непредвиденным приключением»[39] Абуш назвал изменение маршрута и общество крейсера-тральщика «Максим Горький», вместе с которым пароход должен был пройти по заминированным во время Советско-Японской войны водам Тихого океана и доставить группу политэмигрантов не во Владивосток, а в Петропавловск. В Петро-

[35] Renn, Ludwig. *In Mexiko*: 43.

[36] Зав.отделом латиноамериканских стран — министру Морского флота, 30 апреля 1946. АВП РФ. Ф. 0110. Оп. 21. Папка 107. Д. 12. Л. 3.

[37] Там же. Л. 4.

[38] А. Лозовский — М.А. Суслову, 4 июня 1946. АВП РФ. Ф.0110. Оп. 21. Папка 107. Пор. 13. Л. 11.

[39] Abusch, Alexander. *Mit offenem Visier*: 144.

павловске к немцам присоединилась труппа ленинградского театра; читающая на палубе дочь одного из актеров стала апогеем экзистенциальных переживаний Абуша на советской территории:

> Посреди минных полей, не обращая на них никакого внимания, девушка читала перевод романа Л. Фейхтвангера «Семья Опперманн». Она рассказала мне, как его любят советские читатели. Эту вездесущность Фейхтвангера мне никогда не забыть. В тот момент мне хотелось только одного: чтобы маленький человек из Мюнхена, Парижа, Санари и Голливуда, ядовито провозглашенный «другом русских», великий писатель-антифашист, обновивший жанр исторического романа, храбрый, надежный сотрудник нашего мексиканского журнала *Freies Deutschland* был в этот момент с нами на палубе этого корабля, чтобы он мог увидеть наивысшее достижение своего писательского назначения — как юное создание, подвергаясь опасностям еще не завершенной войны, проникается гуманистическим духом его книги[40].

22 сентября 1946 г. была разрешена выдача транзитных виз через СССР в СЗО еще четырнадцати немецким эмигрантам[41], и снова была запущена многоступенчатая дипломатическая машина. Советский посол предлагал направить эту группу теплоходом «Маршал Говоров», причем, чтобы избежать первого маршрута, пунктом назначения должен был стать немецкий порт. И маршал Соколовский, и Министерство Морского флота СССР считали возможным заход «Маршала Говорова» без заезда в СССР в Росток, который находился на территории СЗО[42].

В ожидании своего теплохода Ренн пытался опровергать слухи об отбытии в Германию Меркера и Абуша. Немецкие писатели были под постоянным наблюдением сотрудников посольства США, причем сам писатель даже стал жертвой покушения: споткнувшись о растянутую перед его домом проволоку, он сломал себе обе руки и месяц не мог обходиться без чужой помощи. В конце января советское посольство известило немецких писателей о прибытии грузового судна с большой партией бананов в порт Коацакоалькос. Янка ночью

---

[40] Ibid.: 147.

[41] Справка о политэмигрантах-антифашистах, возвращающихся из Мексики в Европу. АВП РФ. Ф. 0110. Оп. 22. Папка 108. Д. 16. Л. 7.

[42] К. Михайлов — Я.А. Малику, 25 января 1947. АВП РФ. Ф. 0110. Оп. 22. Папка 108. Д. 16. Л. 8.

перевез туда остаток книг, но целую неделю «банановый теплоход»[43] не показывался, и группа немецких реэмигрантов жила в отеле, владелец которого, поскольку симпатизировал фашизму, их «принимал за нацистов»[44] и поэтому не сделал донесения в американское посольство. 11 февраля прибыл первый секретарь советского посольства с группой советских граждан, чтобы «разместить почти две дюжины путешественников на банановом корабле»[45]. «Маршал Говоров» покинул порт 18 февраля 1947 г. В начале марта погодные условия снова развернули все дороги в сторону СССР: министр морского флота СССР докладывал МИД СССР, что «в связи с тяжелой ледовой обстановкой на Балтике дано распоряжение следовать в Мурманск»[46]. Пережив три сильных шторма, едва не замерзнув в неотапливаемом вагоне по дороге из Мурманска в Москву, Ренн и Янка въехали 30 марта в руины Берлина.

В Мексике оставался лишь Бодо Узе, который все больше убеждался в том, что на родине он никому не нужен. Попытка издать свой новый роман «Лейтенант Бертрам» (*Leutnant Bertram*, 1944) в новом издательстве СЗО “Aufbau Verlag” успехом не увенчалась, позиция Бехера вызывала вопросы. В конце апреля 1946 г. Узе получил письмо от редакции газеты американского сектора *Frankfurter Rundschau*: «Если бы я получил такое же письмо из Берлина, я был бы действительно рад», — писал он Вайскопфу [Uhse, Weiskopf 1990: 245]. В конце января 1947 г. Бодо Узе начал готовиться к отъезду. Хотя между МИД СССР, Министерством флота СССР и властями СЗО были заключены очередные договоренности и была возможность уехать на советском теплоходе на родину, Узе мечтал переехать в Париж:

> Из соображений дешевизны мы хотим попытаться попасть на один из немногих прямых рейсов Голландия — Америка, чтобы направиться через Бельгию в Париж. [...] И вообще, весь этот план путешествия кажется мне фантастическим ввиду того обстоятельства, что у меня нет ни пфеннинга [Uhse, Weiskopf 1990: 279].

---

43 Renn, Ludwig. *In Mexiko*: 63.

44 Ibid.: 64.

45 Ibid.: 68.

46 П. Ширшов — К.А. Михайлову, 4 марта 1947. АВП РФ. Ф. 0110. Оп. 22. Папка 108. Д. 16. Л. 11.

Его друг Вайскопф готов был оказать ему помощь в переезде через Голландию, кроме того, амстердамское издательство “Querido”, по его мнению, определенно предоставило бы Узе щедрый гонорар за его последние романы. Друзья жены-американки Узе смогли оформить ему французскую визу, которая, однако, не пригодилась. Оставалась последняя возможность — воспользоваться визой, выданной советским посольством. В начале января 1948 г. Вайскопф, совершивший поездку в Европу и вернувшийся в Нью-Йорк, сообщал Узе: «В Берлине о тебе было много разговоров. Тебя ждут, и тебя точно хорошо примут» [Uhse, Weiskopf 1990: 303–304]. Тем не менее с февраля 1948 г. Узе снова пытался оказаться во Франции. После длительных переговоров с различными инстанциями, нескольких сборов денег на отъезд семейство Узе покинуло 18 июля 1948 г. Мексику, чтобы, добравшись до полуострова Юкатан, подняться на борт советского судна «Дмитрий Донской» и отправиться в четырехнедельное плавание до Ленинграда.

Каждый из писателей уезжал из Мексики в тревожном ожидании встречи с послевоенным миром. Меркер, по воспоминаниям Абуша, получил через капитана в открытом море известие о том, что избран вместе с Далемом в секретариат новой партии — СЕПГ (Социалистическая единая партия Германии). Представления о будущем Германии и мексиканский опыт антифашистского движения Меркеру на родине не пригодились, а годами скрываемое расхождение во взглядах с единомышленниками В. Ульбрихта имело трагический исход. А. Зегерс, написавшая в эмиграции совсем мало писем в Инокомиссию Союза советских писателей, провела в СССР значительную и в любом случае плодотворную часть своей жизни, обогатив советско-российские библиотеки переводами своих произведений, а архивы — своей корреспонденцией с советскими друзьями. Бодо Узе, возможно, самый талантливый из всех писателей-эмигрантов, так и не справился со своей тоской и умер, не дописав крупный роман, размышлять над которым он начал еще в эмиграции — преждевременно, покинутый семьей, с горестным сожалением о напрасной вере в Советский Союз. Написанные в конце жизни воспоминания мексиканских немцев — более сдержанные в случае Ренна (1979) и более эмоциональные в случае Абуша (1986) — о длительном путешествии через послевоенную разрушенную Россию оставили то итоговое впечатление, которое авторы после участия во многих сложных коллизиях своей эпохи сочли правильным.

Мексиканский период в жизни и творчестве немецких писателей-эмигрантов был одним из интереснейших этапов истории эмигрантской литературы и межкультурного литературно-политического взаимодействия, и если сама Мексика не была крупным центром эмигрантской жизни, то, безусловно, она, наряду с Советским Союзом, была важным центром активного антифашистского движения.

ЛИТЕРАТУРА

Вагнер 2010 — *Вагнер Ф.* «На пустом месте, по-новому». Образ России и Советского Союза глазами Анны Зегерс // Россия и Германия в XX веке: в 3-х тт. / ред. К. Аймермахер, Г. Бордюгов, А. Фольперт. М.: АИРО-XXI, 2010. Т. 3: Оттепель, похолодание и управляемый диалог. Русские и немцы после 1945 г. С. 690–719.

«Мы предчувствовали полыханье» 2015 — «Мы предчувствовали полыханье…». Союз советских писателей СССР в годы Великой Отечественной войны. Июнь 1941 — сентябрь 1945 г. / отв. сост. З.К. Водопьянова. М.: Политическая энциклопедия, 2015. Т. 2 в 2 кн. Кн. 1. 22 июня 1941–1943 г.

Мотылева 1984 — *Мотылева Т.Л.* Анна Зегерс. Личность и творчество. М.: Худож. лит., 1984.

REFERENCES

Motyleva 1984 — Motyleva, Tamara L. Anna Seghers. *Lichnost' i tvorchestvo* [*Anna Seghers. Personality and Work*]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1984. (In Russ.)

My predchuvstvovali polykhan'e 2015 — *"My predchuvstvovali polykhan'e…" Soiuz sovetskikh pisatelei SSSR v gody Velikoi Otechestvennoi voiny. Iiun' 1941 – sentiabr' 1945*. [*"We Foresaw the Blaze…" Union of Soviet Writers of the USSR during the Great Patriotic War. June 1941 – September 1945*], vol. 2: 22.7.1941–9.1943, edited by Z.K. Vodopianova et al. Moscow: Politicheskaia entsiklopediia Publ., 2015. (In Russ.)

Pohle 1986 — Pohle, Fritz. *Das mexikanische Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937–1946)*. Stuttgart: Metzler, 1986.

Stephan 1998 — Stephan, Alexander. *Im Visier der FBI. Deutsche Exilschriftsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste.* Berlin: Aufbau Taschenbuch Verl., 1998.

Uhse, Weiskopf 1990 — Uhse, Bodo, and Franz Carl Weiskopf. *Briefe (1942–1948)*, hrsg. Günter Caspar. Berlin, Weimar: Aufbau, 1990.

Wagner 2010 — Wagner, Frank. "'Na pustom meste, po-novomu'. Obraz Rossii i Sovetskogo Soiuza glazami Anny Seghers" ["'From scratch, in a new way'. The Image of Russia and the Soviet Union through the Eyes of Anna Zegers"]. In *Rossiia*

i Germaniia v XX veke [*Russia and Germany in the 20th century*], vol. 3: Ottepel', pokholodanie i upravliaemyi dialog. Russkie i nemtsy posle 1945 [Thaw, Frost and Guided Dialogue. Russians and Germans after 1945], edited by K. Eimermacher, G. Bordiugov, A. Volpert, 690–719. Moscow: AIRO-XXI Publ., 2010. (In Russ.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Переписка редакции журнала «Интернациональная литература» с Людвигом Ренном и Бодо Узе

1. Т. Рокотов — Л. Ренну

3 июля 1939. Москва

Дорогой и уважаемый друг Людвиг Ренн!

Я посылаю Вам с этой же почтой №№ 3–4 русского издания «Интернациональная литература», где на стр. 300–304 опубликован раздел, посвященный Вашему 50-летию. Мы публикуем там статьи Генриха Манна, Вилли Бределя и Бодо Узе[1]. Посылаю также № 6 англ. изд. «ИЛ», где помещена также статья в связи с В. юбилеем. Ваш юбилей — юбилей выдающегося писателя-антифашиста и мужественного борца против фашистского варварства, за культуру и демократию — был отмечен советской прессой и Вашими советскими читателями.

К Вашему творчеству советские читатели проявляют большой интерес. Я был бы Вам очень благодарен, если бы Вы написали нам о своей творческой работе и литературных планах.

С дружеским приветом отв. редактор «ИЛ» Т. Рокотов.

2. Л. Ренн — Т. Рокотову

28 июля 1939. Нью-Йорк

Дорогой друг Рокотов!

Я получил твое письмо от 3 июля и сердечно благодарю за посланную мне «Интернациональную литературу» и поздравления.

Мои литературные планы, о которых ты пишешь, мне не ясны, ибо наше положение таково, что мы вынуждены яростно работать для того, чтобы жить довольно скверно, и совершенно не в состоянии по-настоящему работать над нашими вещами. Это было бы не так плохо для журналиста, привыкшего производить посредственную литературу, живущую не дольше одного дня. Я же пишу очертя голову книги, так как совершенно бездарен в журналистике, которая здесь

еще оплачивается. Я написал книгу «Ведение войны и пропаганда», которая выйдет осенью в Америке и Англии и которую я предложил бы «Международной книге», если бы только у нее была привычка отвечать на письма. Я послал туда новеллу «Мир — это муравейник», затем я пишу книгу о моих встречах при саксонском королевском дворе. Но, к сожалению, все это работа наспех, которая, к сожалению, вряд ли будет напечатана по-немецки, так как сейчас не существует больше немецкого книжного рынка, который имел бы значение.

Надеюсь, что скоро уеду из невероятно дорогого Нью-Йорка в Мексику, где буду делать доклады для рабочих на немецком языке. Это было бы для меня много приятнее, чем вынужденная массовая продукция книг.

Я сейчас изучаю «Краткий курс истории ВКП(б)». Вы, русские, дали нам в этой книге то, чего мы давно ждали. Книга отвечает на массу вопросов и при этом, в систематической форме.

Сердечно приветствую вас. Людвиг Ренн.

3. Л. Ренн — Т. Рокотову

20 апреля 1940. Такуба
получено 23 ноября 1940

Дорогие друзья!

Посылаю вам мою новую рукопись — работу о дворе королевства саксонского, то есть чисто историческую вещь[2], которая только потому может иметь какую-то актуальность, что отдельные выведенные в ней личности все еще или снова играют некоторую роль в нынешней войне.

Лично я нахожусь в тяжелом положении. Все авансы, полученные мною за прежнюю книгу, уже давно проедены. Когда я получу и получу ли гонорар — весьма сомнительно. Французского книжного рынка фактически не существует. Англия обременена высокими военными налогами. В США — почти единственном моем источнике дохода — отклонили книгу из-за военного кризиса. Конечно, я многое еще пытаюсь делать, но мне не хватает времени, и я работаю как лошадь, чтобы что-нибудь заработать, но покамест напрасно; кроме того, я довел себя работой до болезни и должен уехать из этого ужасного горного климата, а это тоже можно разрешить, конечно, только с помощью денег. Поэтому убедительно прошу вас, пожалуйста, заплатите мне хоть что-нибудь за мои книги! США сейчас единственный устойчивый и верный мировой рынок и сегодня это наше един-

ственное прибежище, если только мы не покончим с нашим ремеслом и займемся чем-нибудь другим вместо написания книг.

Сердечно приветствую вас. Людвиг Ренн.

4. Л. Ренн — Т. Рокотову

21 сентября 1940. Морелия, Мичоакан

Дорогой друг Рокотов!

Вы передали мне через Бодо Узе[3], чтобы я сам написал Вам. Я сделал это 20 апреля и одновременно выслал Вам мою рукопись «При саксонском королевском дворе». То, что вы все никогда не подтверждаете получение писем и рукописей, а это является общепринятой формой международной вежливости, имеющей свой смысл, — с вашей стороны, поистине, почти нестерпимая некорректность, — ибо только таким путем можно установить, дошли ли рукописи по назначению. Так же мало известно мне, прибыли ли мои рукописи «Ведение войны и пропаганда» и «Мир — это муравейник», которые, как мне кажется, посланы были не Вам лично. Для нас здесь это не только денежный вопрос, речь идет и о том, что мы здесь совершенно изолированы и надолго будем лишены возможности работать, если не будем знать, печатаются ли наши вещи или хотя бы читаются. Критика для нас потеряна, так как никогда не доходит.

Итак, я делаю снова попытку и высылаю Вам рукопись «В мексиканском университетском городке»[4]. Рукопись послана только Вам одному, так как больше никакого книжного рынка не существует. Одновременно я передаю Вам право печатать «При саксонском королевском дворе» на всех языках, — отсюда исключается только экспорт в Америку, так как я нашел здесь кое-кого, кто хочет снова попытаться напечатать это в Америке. Все другие страны, из-за войны, отклонили ее, в том числе пока и Америка, после того как моя прежняя книга потерпела полную неудачу как в Англии, так и в Америке, что издательства объясняют тоже войной.

Сам я, наконец, нашел себе доход в виде места экстраординарного профессора при университете в Морелии по новой европейской истории и по немецкому языку за 3 пезо (около полудоллара) в день, на что можно жить, если, как я, не куришь и не пьешь. Кроме того, я даю частные уроки английского языка, чтобы иметь возможность иной раз выпить чашку кофе, но на зубного врача уже не хватает. Хуже, много хуже положение Бодо. Он всецело зависит от благотворительности и при этом работает как лошадь, помогая эмигрантам во Франции[5].

Мне пишут, что сюда приезжают Густав Реглер с женой, а затем — и другие; на что они будут жить — не знаю, ибо Мексика — страна, где для того, чтобы заработать, нужны не способности, а умение пускать в ход всякие махинации и подкуп, что и находит свое омерзительное выражение в части немецкой эмиграции (я говорю здесь не о наших людях, а о личностях, которые когда-то были нам близки). Говорю это так откровенно, потому что все еще подчас слышу, что Мексика — рай. Нет, она только наименьшее из зол и, к тому же, страна, куда мы приезжаем совершенно неподготовленными. Нам приходится все время наталкиваться на загадки и идти по неправильному пути, так как мы не знаем здешних нравов, ничего общего с Европой не имеющих.

Пожалуйста, напишите поскорей, получили ли Вы рукопись и что ее ждет.

Сердечный привет. Людвиг Ренн.

5. Т. Рокотов — Л. Ренну

13 ноября 1940. Москва

Впервые получил Вашу рукопись, письмо. Пишу, перевожу гонорар. «Интерлит», Рокотов.

6. Т. Рокотов — Л. Ренну

1 апреля 1941. Москва

Сегодня послал подробное письмо Вам и Бодо. Письмо, посланное на адрес Бодо, вернулось обратно. Очень прошу, не ожидая получения моего письма, тотчас же мне написать. Рассказ Бодо, Ваш репортаж использованы. Привет. Рокотов[6].

7. Л. Ренн — Т. Рокотову

15 апреля 1941. Морелия, Мичоакан

Дорогой друг Рокотов!

Получил Вашу телеграмму от 1 апреля, но до сих пор не отвечал на нее, так как хотел прежде переговорить с Бодо, узнать, в чем, собственно, дело. Итак, я был на Пасху в Мехико и виделся с ним; он по-прежнему по горло занят хлопотами по доставанию виз сюда для тех, кто в Верне и Гюр[7], это чрезвычайно трудная работа, потому что обещания здесь ничего не стоят.

Итак, Бодо переехал в Sinaloa 42, Mexico D.F.

За это время я дважды получил денежный перевод — один от Гослитиздата, значит, наверное, за репортаж, другой через тот же

банк, но без указания отправителя (очевидно, просто небрежность). Думаю, что и на этот раз полученная сумма исходила от Гослитиздата.

Я работаю над новой книгой, на сей раз об охоте в первобытные времена[8] и ее последствиях, книгой, которая, вероятно, будет одной из лучших моих работ. Но здесь, в этой пустыне Мексике, конечно, нет книг по данному вопросу, поэтому я сейчас набрасываю ее и только позже, может быть, через несколько лет, смогу закончить книгу. Так было и с «Ведением войны и пропагандой», книгой, которую я вынужден был писать без литературы, так как отчасти мое нелегальное положение во Франции, отчасти мое материальное положение не давали возможности заниматься чем-то другим. Я собираюсь также перерабатывать «Ведение войны и пропаганду» и снабжу книгу богатым собранием иллюстраций и документов, но сделаю это, конечно, когда пройдут годы и мы будем жить в крепкой Советской Германии. Мне кажется, что Вы не получили этой рукописи, и я опасаюсь снова посылать рукописи, потому что они могут так же пропасть, как другие, потерянные мною за эти годы, так что у меня не осталось от некоторых даже ни одной рукописи. Мне кажется, что Вы не получили и мою рукопись «При саксонском королевском дворе». Эта-то, по крайней мере, у меня есть. Она нигде не была напечатана.

Что же Вам еще рассказать? Нас здесь горсточка эмигрантов-интеллектуалов и живем мы надеждой на будущее. Закрепиться здесь удалось только Ганнесу Майеру[9] и мне; мы работаем при различных институтах. Я сейчас преподаю также французский язык, а именно в учительском семинарии, что очень приятно, так как там несколько менее мексиканские нравы или, правильнее говоря, мексиканская безнравственность. Кроме того, я читаю лекции по Новой истории (по курсу советского университета, который нахожу очень хорошим. Учебник здесь совсем не известен и даже не переведен), затем делаю доклады по истории искусств, которой учился в Вене, и истории Советского Союза. Здесь внезапно пробудился интерес и преклонение перед Маяковским, что мне лично кажется странным, ибо тогда можно восхищаться и И.Р. Бехером, который, впрочем, гораздо слабее; но это для здешних поэтов очень полезно. Дело в том, что здесь еще принята испанская законченность формы и бесхарактерная слащавость. Когда мы по вечерам гуляем по площади подле павильона с оркестром, то двое лучших поэтов в городе изливают мне жалобы по поводу того, что чувствуют себя зашедшими в тупик.

Сердечный привет всем. Людвиг Ренн

8. Н. Гнедина — Л. Ренну

23 апреля 1941. Москва

Дорогой Людвиг Ренн!

В январе и феврале месяце с.г. редакция «ИЛ» (рус.изд.) перевела Вам в счет Вашего гонорара 18,75 и 37,5 долларов за Ваш репортаж об университетском городке Морелии.

Товарища Рокотова беспокоит то, что до сих пор от Вас не имеется подтверждения получения гонорара от редакции. Просим Вас сделать это тотчас же по получении нашего письма, а также подтвердить, что Ваш адрес не изменился и гонорар и в будущем можно переводить туда же. Тов. Рокотов подробно напишет Вам в ближайшие дни. Референт по Германии Н. Гнедина.

9. Т. Рокотов — Л. Ренну

26 апреля 1941. Москва,

Дорогой Людвиг Ренн!

В ноябре я впервые получил от Вас письмо[10] и рукопись о жизни в мексиканском университетском городке; я тотчас же подтвердил ее получение телеграммой и перевел Вам гонорар. К сожалению, я не знаю, дошла ли до Вас моя телеграмма и получили ли Вы посланный Вам гонорар.

Ваш репортаж о мексиканском городке мы прочитали не без интереса, но, к сожалению, в таком виде, в каком он написан, мы его использовать не могли. Мы решили его напечатать в форме большой корреспонденции в адрес редакции[11]. Я уверен, что Вы против этой формы ничего иметь не будете. Этот Ваш материал появится, очевидно, в майской книжке русского издания.

Очень хотелось бы чаще поддерживать с Вами переписку. Было бы желательно получать от Вас письма о культурной жизни в Мексике более или менее регулярно — раз в 2–3 месяца. Я Вам гарантирую их использование и, само собой разумеется, гонорар.

Очень хотелось бы знать о получении Вами этого моего письма. Было бы хорошо, если бы Вы подтвердили его получение телеграфно. Мой телеграфный адрес — Москва, Интерлит. В тексте можете поместить лишь два слова: «получил Ренн». Я тогда буду знать, что письмо и деньги до Вас дошли и тотчас же еще раз переведу Вам гонорар по тому же адресу, по которому посылаю это письмо, за полученный материал. Если пришло только письмо, напишите в телеграмме: «письмо получил» без подписи. Все равно у меня нет других корреспондентов

из Морелии. Телеграмма из четырех слов Вам особо дорого не станет, а я Вам немедленно компенсирую этот расход переводом.

Очень рассчитываю на получение от Вас ответа и регулярную переписку. Самое главное – получать от Вас корреспонденции о культурной жизни Мексики и сообщения о том, что делают наши общие друзья по литературе. [Т. Рокотов.]

P.S. На днях получил обратно из Мексики письмо, посланное на адрес Б. Узе «за ненахождением адресата». Меня это очень огорчило. Не знаю, как мне теперь ему писать.

10. Л. Ренн — Т. Рокотову

20 июня 1941. Морелия, Мичоакан

Дорогой Рокотов!

Вчера получил Ваше письмо, дату которого установить мне не удалось; так как даже письма, отправляемые воздушной почтой, находятся в пути свыше месяца, я предполагаю, что это письмо было отправлено в апреле. Вы просите меня в нем подтвердить телеграммой получение гонорара за репортаж, а также Вашего письма. Я попытался это сделать, но обнаружилось, что здесь телеграфные адреса не принимают; вначале я предполагал, что это ошибка, но в конце концов узнал, что это действительно так; и, поскольку телеграммы идут через Соединенные Штаты, а там телеграфные (сокращенные) адреса не допускаются, видимо, с целю борьбы со шпионажем, — у меня остался лишь один выход: написать Ваш полный адрес «Т. Рокотов, почтовый ящик и т. д.» Но тут выяснилось, что послать такую телеграмму обойдется очень дорого — 42 пезо, т. е. почти 9 американских долларов. Это показалось мне слишком дорогой ценой, и пришлось прибегнуть к чрезвычайно медленной воздушной почте. Впрочем, я не так давно получил от вашей редакции письмо аналогичного содержания и получение его подтвердил воздушной почтой (кажется, это было в начале июня).

Мне уже было известно, что Ваше письмо не дошло до Бодо Узе. На всякий случай сообщаю Вам его адрес: Синалоа, 42, Мехико, Д.Ф.

Он работает сейчас над книгой, о которой я, к сожалению, ничего пока не знаю. Недавно он упал с лошади, сломал себе ребро.

Что касается Вашего предложения посылать Вам корреспонденции о культурной жизни Мексики, то мне было бы чрезвычайно трудно его выполнить. Я не обладаю особым умением писать статьи,

и большей частью их не печатают, что вполне правильно. Вот почему мне так трудно приходилось в Соединенных Штатах: после того, как я неделю проработаю над статьей, мне говорят, что она никуда не годится. Кроме того, есть еще одно обстоятельство, мешающее мне освещать культурную жизнь Мексики: дело в том, что я живу в далекой провинции и в Мехико-Сити приезжаю очень редко — раз в несколько месяцев. Находясь в Мексике, я чувствую себя больным (из-за того, что город расположен очень высоко) и поэтому вижусь лишь с Кишем, обоими Кацами и Ганнесом Майером, так что, по существу, я очень мало осведомлен о культурной жизни Мексики, а наши друзья знают о ней еще меньше. Мысленно они пребывают в Париже, Нью-Йорке и в любых других местах; к тому же они почти не знают испанского языка. Все же я попробую выяснить, что можно сделать. Я лично гораздо более связан с культурной жизнью Соединенных Штатов, т. к. меня посещает довольно много американцев, которым я показываю красоты озера Латцкуаро и виды города Морелия.

Киш пишет очень милую автобиографическую книгу для одного американского издателя. Название ее — «Подстроенная случайность»[12]. Насколько мне известно, время действия — 1900 год, а место действия — Прага. Киш уже израсходовал весь полученный аванс, и боюсь, что ему придется нелегко.

Ганнес Майер по-прежнему преподает в Политехникуме, но уже с начала года не получает жалования. Уже отмечено три таких скандальных случая. Я убежден, что какой-нибудь господин положил его жалование себе в карман; министерство, правда, заявило в письменной форме, что оно выплатило жалование, но вполне может быть, что их заявление ложное. Я лично не могу жаловаться. До Рождества я также в течение нескольких месяцев ничего не получал, но это должно считаться здесь в порядке вещей. Ваш гонорар я положил про запас — на предстоящее полугодие.

Мы ожидаем приезда Анны Зегерс со всей ее семьей.

Вы спрашиваете, получаю ли я «Интернациональную литературу». Да, и нахожу ее довольно интересной. Но мое мнение не может иметь большого значения, т. к. я очень мало разбираюсь в том, что называют художественной литературой. Об этом надо запросить мнение Киша или Анны Зегерс. Меня, например, бюллетень ВОКС'а интересует гораздо больше, потому что я узнаю в нем о вещах, которые мне еще не известны. Итак, Вы видите, что у меня отнюдь не художественный критерий.

Прошу Вас передать от меня привет всем, в особенности Фридриху[13], которого я не видел уже много лет.

С сердечным приветом Ваш Людвиг Ренн.

11. Б. Узе — Т. Рокотову

27 марта 1940. Такуба

Дорогой товарищ Рокотов!

После бесконечных паспортных затруднений я наконец переехал из Америки в Мексику, где в данный момент живу вместе с т. Людвигом Ренном.

Сожалею, что так долго не писал Вам: этому препятствовали перегруженность работой, материальные заботы и неналаженность почтовой связи.

На днях посылаю вам один или два рассказа (из десяти, которые я готовлю для книги). Я был бы очень рад, если бы вы нашли применение для этих рассказов в «ИЛ».

Кроме того, мне хотелось бы прислать вам очерк о Голливуде, где я провел несколько месяцев и был свидетелем больших политических перемен в среде американской интеллигенции, а особенно среди эмигрантской интеллигенции, которая в большом количестве перешла в лагерь империалистов: большую роль здесь сыграли материальные соображения, страх и буржуазная потребность в «спокойной жизни». Во всяком случае эти аргументы взяли верх над угрызениями совести и страхом перед тем, куда может завести их такая установка.

Я нахожусь в Мексике всего несколько дней и пытаюсь приспособиться к здешнему климату и питанию. У нас с Людвигом Ренном здесь много дел, как в узком кругу «Лига про культура алемана»[14], так и (прежде всего) с добыванием виз для наших друзей, которые сейчас находятся в заключении во Франции — для Густава Реглера, Ганса Мархвицы, Теодора Балька[15] и других.

Мы находимся здесь в очень тяжелом положении, т. к. возможности печататься в Мексике весьма ограничены (а гонорары левых газет — мизерны), возможности же печататься в Америке — с тех пор как империалистический курс проявляется все более отчетливо и открыто — тоже все исчезают и сужаются.

Я бы хотел знать, послали ли вы в Париж гонорар за мой очерк о конгрессе писателей в Нью-Йорке. Я не получил больше из банка никаких сведений и только позже узнал, что все, что было на моем текущем счету, конфисковано французским правительством. Итак,

возможно, что мои деньги перекочевали в карман г-на Даладье[16]. Если это не так, то пришлите мне, пожалуйста, гонорар сюда. Если же он исчерпан, то я был бы вам очень обязан, если бы вы перевели мне аванс за высылаемые мною две работы. В данный момент из-за того, что мои деньги конфискованы во Франции, а в Америке очень трудно что-нибудь напечатать, я сижу без гроша.

Дружески приветствую вас. Ваш Бодо Узе.

12. Т. Рокотов — Б. Узе

19 апреля 1940. Москва

Дорогой Бодо Узе!

Ваше письмо от 27 марта я получил 11 апреля и был поражен тем, что оно так быстро дошло до нас; обычно из Америки почта идет теперь не меньше месяца. На письмо я ответил телеграммой, которую, надеюсь, Вы своевременно получили. Меня очень порадовало Ваше письмо, как тем, что Вы сейчас более или менее устроились, так и тем, что мы возобновляем наши давнишние литературные связи. Через несколько дней я вышлю Вам гонорар в счет посланных нам рассказов и корреспонденции о Голливуде. Меня очень интересует подробное письмо о литературных делах. Напишите, кто из писателей находится вместе с Вами, какая общественно-литературная работа ведется у вас, каковы творческие планы у писателей, чем они интересуются, какова связь с американскими писателями и т. д.

Как Вы правильно предполагаете, Ваши деньги, которые я в свое время еще до начала войны перевел, ушли в чужой карман. Сейчас нам придется начать уже новый счет. Я надеюсь, что мы будем тесно связаны, во всяком случае Вашу литературную работу у нас я охотно буду оплачивать.

Жду писем, подробной корреспонденции и рассказов.

Передайте от меня мой сердечный привет Людвигу Ренну и мое искреннее желание установить контакт и с ним персонально. Учтите на всякий случай, что мой телеграфный адрес — Москва Интерлит. Гонорар Вам я постараюсь перевести телеграфно.

13. Редакция «ИЛ» — Б. Узе

2 июня 1940. Москва

Дорогой Бодо Узе!

До сих пор не получили от Вас ни обещанных Вами рассказов, ни очерка о Голливуде. Мы послали Вам в счет этого 37,70 долларов.

Просим Вас подтвердить получение и рады будем вообще услышать о Вашей литературной работе и здоровье.

С приветом — Редакция «ИЛ».

14. Б. Узе — Т. Рокотову

27 июня 1940. Такуба

Дорогой Т. Рокотов!

Я надеюсь, что Вы за это время получили оба моих рассказа и письмо[17] о литературе и кино. Последнее я послал около четырех недель тому назад. Меня особенно волнуют рассказы. Я был бы очень доволен, если бы Вы их напечатали.

У меня имеется рукопись романа, которую я охотно послал бы Вам, но она отпечатана лишь в двух экземплярах, а почта работает скверно, так что посылать ее рискованно.

Я хочу обратиться к Вам с большой просьбой. Не знаю, известно ли Вам, что я в 1936 г. получил от Ваших писателей приглашение на длительное пребывание у Вас. К сожалению, я им тогда не воспользовался, будучи занят другим. Сейчас я вспомнил об этом приглашении и решил Вас спросить, нельзя ли его возобновить. Моя просьба вызвана тем, что в связи с жарким климатом и материальными затруднениями мне будет очень трудно продолжать работу над романом и нет никаких надежд его закончить. Кроме того, мне кажется (может быть, с моей стороны это нескромность), что, если бы Вы переговорили о моей просьбе с моими друзьями-земляками, они могли бы мне помочь. Вот почему я решился написать Вам это письмо. Не сочтите мою просьбу чересчур нахальной.

Если мое желание выполнимо, я просил бы разрешения взять с собой мою подругу. Ее зовут Анн Винтер[18]. Она родом из Нью-Йорка. Очень прошу Вас, телеграфируйте, получили ли Вы мое письмо, и Ваш ответ на мою просьбу. Текст телеграммы лучше всего изложить на английском языке, потому что иначе они прибывают сюда в совершенно перепутанном виде.

Заранее благодарю Вас за внимательное отношение к моей работе, за быстрый ответ на мое письмо и шлю Вам лучшие пожелания. Бодо Узе.

15. Б. Узе — Т. Рокотову

5 августа 1940. Такуба

Дорогие друзья!

Я получил два дня тому назад ваше письмо. Мне очень горько было узнать, что вы не получили ни моих обоих рассказов, ни очерка о Голливуде. Очень надеюсь, что тем временем оба мои отправления уже прибыли. К сожалению, у меня есть копия только одного рассказа. На всякий случай посылаю вам все-таки заказным с этой же почтой копию. Копию другого рассказа закажу. А статья о Голливуде сейчас уже не актуальна. К сожалению, мне приходится на этой же странице сообщить, что и отправленные вами 37,70 долларов, о которых вы сообщали, до сегодня еще не получены. По-видимому, в почтовой сети образовалась брешь, в которую проваливаются как раз самые хорошие и приятные вещи.

Так не досчитываюсь и я вашего подтверждения о получении письма, посланного по моему распоряжению из Нью-Йорка. Переписка становится лотереей. Надеюсь, я вытяну на сей раз выигрышный билет. Наконец, мои литературные работы и планы, даже если они интересуют цензора, не контрабанда.

Если мне не изменяет память, я вам писал уже, что работаю над сборником рассказов. И вот, он до сих пор еще не закончен. Это работа, которой я в известной мере занимаюсь между делом. Темы уже выбраны и определились, но я занимаюсь ими, в сущности, только на досуге. Моя настоящая работа — роман об эмиграции, где встречаются люди всех национальностей и вместе скитаются по чужим странам. Роман повествует о том, как разнообразные попытки пустить корни на чужбине постоянно терпят крах и как из-за этого среди эмигрантов происходит раскол; между теми, которые поистине становится людьми без корней, и теми, которые находят единственное решение в борьбе за возвращение на родину.

Кроме того, я собираю материал для новой книги, толчком к которой для меня явилось интереснейшая мексиканская фигура: великий крестьянский вождь Эмильяно Сапата[19], память о котором живет и сегодня — и совсем по-другому, чем память о Панчо Вилья[20], среди крестьян.

Впрочем, работа тоже имеет свои трудности. Я очень страдаю от жаркого климата, который так отзывается на моем сердце, что мне дни напролет приходится бездействовать. К тому же есть и другие вещи, мешающие работать, как беспокойство и заботы о друзьях и неизвестность о том, какой оборот примут здесь события. Ибо несмотря на исход выборов, не оставляющих больше никаких иллюзий, повсюду учитывают, что осенью или зимой Альмазан[21] попытает счастья.

К сожалению, противные силы проявляют множество, я бы сказал, чересчур большое множество слабостей и недостатков.

В моем письме из Нью-Йорка, которое вы, видимо, к сожалению, не получили, я обратился к вам со смелой просьбой о том, нельзя ли перенести на нынешний год приглашение от ваших писателей, которое я получил в 1936 году и которым не мог воспользоваться, так как ехал в Испанию? Несмотря на несколько поганые обстоятельства? Но подчас сюда в порт Мансанильо[22] заходят суда, которые вводят меня в соблазн и побуждают меня к отважным мечтаниям и, как видите, к смелым вопросам. С сердечным приветом, Б. Узе.

P.S. Только посылайте, пожалуйста, письма воздушной почтой, иначе будет очень долго.

16. Т. Рокотов — Б. Узе

24 августа 1940. Москва

Рассказы получили. Надеемся один использовать. 28 апреля перевели гонорар. Через месяц переведем повторно. Письмо следует. Рокотов.

17. Б. Узе — Т. Рокотову

27 августа 1940. Такуба

Дорогой Рокотов!

Я очень обрадовался Вашей телеграмме и успокоился, узнав, что оба рассказа, наконец, попали в Ваши руки. Гонорар, о высылке которого Вы извещаете, до сих пор еще, к сожалению, не дошел до меня. Нельзя ли навести от вас справки, где застрял денежный перевод? Будьте добры, сообщите нашим друзьям из немецкого издания о получении обоих рассказов; может быть, они используют один из них, хотя бы в сокращенном виде. Вы, конечно, понимаете, что я по многим причинам придаю значение тому, чтобы печататься там. В конце концов привязанность чувствуешь все-таки к оригиналу.

Последние несколько недель мне почти не удавалось работать, так как я по горло был занят, помогая разным друзьям, желающим переехать сюда. При той волоките, с которой работают здешние власти, это оказалось не очень просто, надеюсь все же, что мы кое-чего добились. В свое время я напишу Вам об этом подробнее.

Я начал переводить главы из романа моего испанского друга Хосе Херрера Петере[23] небольшого произведения, превосходно написанного, с сухим ироничным стилем, совершенно необычного для

испанской литературы из-за своей ясности и реализма. Работая над переводом романа, я часто вспоминал романы Стендаля.

Надеюсь, что сумею выслать Вам на следующей неделе одну-две главы. Если Вы не используете их, то передайте их, пожалуйста, немецким друзьям[24], которых это, наверное, заинтересует.

Получили ли Вы мое последнее письмо воздушной почтой? Был бы Вам очень благодарен, если бы Вы мне ответили письменно, по возможности быстрее.

Мы здесь очень радуемся тем большим успехам, которые достигнуты у вас. С сердечным приветом Б. Узе.

18. Т. Рокотов — Б. Узе[25]

13 сентября 1940. Москва

Дорогой друг!

За последнее время я получил от Вас три письма — от 27 июня, 5 и 27 августа. Позвольте подробно ответить на все содержащиеся в них вопросы.

1) Я рад, что Вы получили мою телеграмму и знаете, что рассказы дошли до нас. К сожалению, ни очерк о Голливуде, ни ряд других материалов, о которых говорится в письмах, до нас не дошли.

2) Вашу просьбу относительно передачи немецкой редакции Ваших рассказов, мы выполнили. Надеюсь, что тов. Бехер по этому вопросу снесется с Вами непосредственно.

3) Не понимаю, почему посланные нами деньги до Вас не дошли. Они были отправлены Вам по телеграфу. Я именно хотел, чтобы Вы скорее получили хотя бы маленькую поддержку от своих старых друзей. Обидно, что почта сорвала мои планы. В ближайшие дни еще раз переведу Вам гонорар по последнему, указанному Вами адресу.

4) Вы пишете о своем новом романе и сборнике рассказов. Само собой, что мы очень хотели бы с ними ознакомиться, но я понимаю, что отправка нам по почте материалов крайне затруднена. Мой совет: рукописи посылать заказным, указывая на конверте Via Sibiria. Это длинный, но верный путь, гарантирующий сохранность корреспонденции.

5) Особенно меня заинтересовало сообщение о переводе романа Эррера Петере. Ваш перевод может подойти для немецкого издания и оказаться полезным и мне для проверки перевода с испанского. Я был бы Вам чрезвычайно благодарен, если бы Вы наряду со своим переводом выслали нам оригинал на испанском языке.

6) По поводу возможности получения Вами просимой визы я пока еще ничего не могу сообщить Вам. Я этим вопросом занимаюсь, и как только что-нибудь положительное выяснится, я тут же поставлю Вас в известность.

В заключение я хотел бы обратиться к Вам со следующей просьбой. Мы мало знаем о том, кто из наших общих знакомых писателей находится сейчас в Америке (в частности, в Мексике). Я был бы Вам очень обязан, если бы Вы вообще сообщили мне о положении тех писателей, о которых Вы что-либо знаете. До меня дошли сведения, что Канторович находится где-то в Ваших краях[26]. Вот уже год, как я о нем ничего не знаю.

Меня удивляет, что Вы ни разу не попробовали написать нам литературное письмо для опубликования в журнале, которое могло бы быть напечатано во всех наших изданиях. Помимо того, что это очень важно для журналов, это, несомненно, важно и для Вас лично, поскольку могло познакомить читателя журнала во всем мире с Вашей сегодняшней работой.

Что мы хотели бы в подобного рода письме? Несомненно, в Мексике существуют писательские организации. Что они представляют из себя, какова их общественная деятельность, в чем она выражается? Есть ли литературные премии, кто их учредитель? Кому они присуждаются? Какие новые интересные книги вышли за последние год–два в Мексике? Есть ли в Мексике своя кинематография? Есть ли в Мексике драматурги? Как работают театры? Есть ли хорошие пьесы? Если да, то было бы неплохо рассказать об одной–двух наиболее замечательных.

Сделав такой обзор литературной жизни Мексики, в заключении письма Вы могли бы поговорить о своей литературной деятельности и творческой работе своих друзей, вместе с Вами переплывших через океан.

Это письмо, согласно Вашей просьбе, посылаю воздушной почтой и надеюсь, что оно скоро до Вас дойдет. На всякий случай прошу Вас иметь в виду, что мой сокращенный телеграфный адрес: Москва Интерлит.

Сегодня я сделал рекламацию по поводу посланных Вам своевременно 37 долларов.

В ожидании Вашего быстрого ответа дружески приветствую Вас, желаю успеха, здоровья и бодрости. [Т. Рокотов.]

19. Т. Рокотов — Б. Узе

2 апреля 1941. Москва

Дорогой Бодо Узе!

24 августа я телеграфировал Вам и из Вашего письма от 27 августа знаю, что эта телеграмма до Вас дошла. В этой телеграмме я обещал Вам подробно ответить на все Ваши вопросы. К сожалению, это мое письмо недавно вернулось из Америки обратно «за ненахождением адресата»[27]. Это меня очень огорчило. Может быть, это почтовая ошибка, а может быть, Вы переехали в другое место, и Ваше письмо с новым адресом затерялось в пути. Поэтому это письмо я пошлю по трем адресам в расчете, что хотя бы по одному из них Вы его получите. К каждому из этих писем я прилагаю копию первого письма.

Теперь по порядку о новостях за этот период времени:

1) В № 11–12 русского издания мы напечатали Ваш рассказ «Операция»[28]. Как видите, наши литературные связи тем самым оказались восстановленными. Я получил от Людвига репортаж о его жизни в Морелии, он также будет нами использован. Мы послали и ему, и Вам некоторую сумму в счет причитающегося за эту литературную работу гонорара. Ничего не знаю о том, дошли ли до Вас посланные деньги.

2) В своем письме от 27.8.1940 Вы обещали нам прислать переводимый Вами роман Хосе Эррера Петере, к сожалению, мы его не получили.

3) Не знаю, доходит ли до Вас немецкое издание. Мне очень хотелось бы знать Ваше мнение о нем. Сотрудники его, вместе с Иоганнесом[29], очень много и активно работают. Их круг пополнился недавно с большим трудом приехавшим Фридрихом[30]. Он в очень трудных условиях написал новую пьесу «Бомарше, или Рождение Фигаро», которую мы сейчас печатаем в немецком и русском изданиях. Я был очень рад видеть Фридриха и особенно тому, что на его внешнем виде, к счастью, мало отразилось его полуторагодичные злоключения[31].

Очень рад буду иметь максимально быстрый ответ от Вас. Сегодня же пошлю на адрес Людвига телеграмму[32] о том, что послал Вам и ему подробные письма.

Сердечно приветствую. Ваш [Рокотов].

P.S. Одновременно с письмом Вам и Людвигом отправлен 3-й номер английского издания.

Публикуется по: РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед.хр. 671. (письма 1-10); РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед.хр. 631. (письма 11-18). Машинопись.

Письма 2–4, 7, 11, 15, 17 — пер. с нем. Н. Гнединой.

Письмо 10 — пер. с нем. А. Рудина.

Письмо 14 — пер. с нем. С. Шайкевич.

Переводы на рус. датированы: письмо 4 – 12.11.1940; письмо 7 – 13.6.1941; письмо 10 – 18.8.1941; письмо 11 – 11.04.1940; письмо 12 – 23.8.1940; письмо 17 – 12.9.1940.

[1] Статьи журнала к пятидесятилетию Л. Ренна: «Писатель и боец» Генриха Манна, «Замечательный писатель-антифашист» Вилли Бределя, эссе «Людвиг Ренн» Бодо Узе (с. 302–304).

[2] По всей видимости, текст стал основой для романа Л. Ренна «Упадок дворянства» (*Adel im Untergang*. Mexico: El libro libre, 1944).

[3] См. письмо Т. Рокотова — Б. Узе от 19.4.1940.

[4] Текст стал основой для книги Ренна «Морелия. Университетский город в Мексике» («Morelia. Eine Universitätsstadt in Mexiko». Aufbau, Berlin 1950).

[5] В журнале «Интернациональная литература», 1940, № 11–12, в разделе «Письма в редакцию» сообщается, что Ренн выслал редакции рукопись своего очерка «В мексиканском университетском городке» и приводится сокращенный текст письма Ренна: «В настоящее время, — пишет Ренн, — мне удалось найти работу в местном университете в качестве профессора новейшей истории и немецкого языка. Я получаю три пезо в день (примерно полдоллара). Кроме того, я даю частные уроки английского языка, чтобы позволить себе роскошь иной раз выпить чашку кофе, но на зубного врача у меня уже не хватает средств. Еще в худшем положении Бодо Узе, который вообще не имеет работы…».

[6] См. также письмо Рокотова Бодо Узе от 2 апреля 1941.

[7] Французские лагеря Ле-Верне и Гюр (Камп де Гюр).

[8] Возможно, эти наброски были использованы для детской книги «Негр Ноби» (*Der Neger Nobi*, 1955), название с 1962 г. — «Ноби», посл. переизд. 2001 (в рус. пер. «Ноби». Детгиз, 1959).

[9] Ханнес Майер (Hannes Meyer, Hans Emil Meyer, 1889–1954) — швейцарский архитектор, второй директор Баухауса, работал в 1930–1937 гг. в Москве, в 1939–1949 гг. жил в Мексике.

[10] Имеется в виду письмо Ренна от 21.09.1940.

[11] В журнале «Интернациональная литература» (1941, № 5, с. 220–223) была опубликована статья Л. Ренна «В мексиканской провинции», на «форму большой корреспонденции в адрес редакции» указывает лишь заключительная фраза: «Но все это вопросы, выходящие за рамки темы моего письма и заслуживающие специального освещения». По всей видимости, «форма письма» оправдывала сокращение оригинального текста Ренна и размещение в номере отдельных фрагментов. Этот же выпуск напоминал читателям в рубрике «Коротко об авторах», что «Людвиг Ренн — немецкий писатель и публицист. В настоящее время живет в Мексике. Во время войны республиканской Испании против франкистских мятежников был в числе руководителей Интернациональных бригад» (с. 256).

[12] В подлиннике книга называется *Der herbeigeführte Zufall*. Речь идет об известном произведении Киша — «Ярмарка сенсаций» (*Marktplatz der Sensationen*) — первой книге, выпущенной в 1942 г. мексиканским издательством немецких писателей-эмигрантов “El libro libre”.

[13] Фридрих Вольф (1888–1953), немецкий писатель-эмигрант, участвовал в Гражданской войне в Испании, во Франции был заключен в лагерь Ле-Милль. В 1941 г. получил советское гражданство и смог вернуться в Советский Союз.

[14] Первая эмигрантская организация, созданная в 1938 г. в Мексике, была основана на принципе внепартийности, сотрудничала с мексиканскими профсоюзами, деятелями культуры. Деятельность была направлена на помощь немецким беженцам, проведение культурных мероприятий, обмен информацией.

[15] Густав Реглер (Gustav Regler, 1898–1963) — немецкий писатель-эмигрант, участвовал в Гражданской войне в Испании, во Франции был интернирован в лагерь Ле-Верне, после освобождения эмигрировал в Мексику. После отхода от коммунизма считался соотечественниками ренегатом. Ганс (Ханс) Мархвица (Hans Marchwitza, 1890–1965) — писатель, поэт, представитель пролетарской литературы, участвовал в Гражданской войне в Испании, при пересечении границы был интернирован во французский концлагерь под Нимом. При попытке добраться до Мексики был задержан в США, где работал все годы эмиграции строителем. Теодор Бальк (Theodor Balk, 1900–1974) — югославский немецкоговорящий врач и писатель-коммунист, был интернирован в лагеря Ле-Верне и Ле-Милль. В 1941 г. смог эмигрировать в Мексику, где присоединился к немецкой колонии и участвовал в движении «Свободная Германия».

[16] Эдуард Даладье (Édouard Daladier, 1884–1970) — в марте 1940 г. министр обороны Франции.

[17] В переписке имеется проблемная дата — 27 июня и 27 июля, которая и в немецком, и в русском варианте исправлена. Логично предположить, что, если речь идет об одном и том же письме, то это письмо от 27 июня. Бодо Узе, который писал письма сразу после получения корреспонденции из Москвы, по всей видимости, отправил письмо «о литературе и кино» в первых числах июня, и это письмо до Москвы не дошло. Соответственно, когда Узе упоминает, что это письмо было отправлено четыре недели назад, он пишет это, вероятнее всего, как раз 27 июня, а не 27 июля.

[18] Энн Винтер — американская журналистка, непродолжительное время была в Мексике подругой Б. Узе, потом вернулась в США; впоследствии приезжала в Советский Союз.

[19] Эмилиано Сапата (Emiliano Zapata, 1879–1919) — мексиканский революционер, предводитель крестьянского восстания против диктатуры Порфирио Диаса, один из национальных героев Мексики.

[20] Панчо Вилья (Pancho Villa; наст. имя Хосе Доротео Аранго Арамбула, 1878–1923) — один из революционных генералов и лидеров крестьянских повстанцев во время Мексиканской революции (1910—1917).

[21] Хуан Андреу Альмазан (Juan Andreu Almazán, 1891–1965) — мексиканский революционер, генерал мексиканской армии в 1920-х гг., баллотировался на пост президента Мексики в 1940 г.

[22] Мансанильо — главный порт на Тихоокеанском побережье Мексики.

[23] Хосе Эррера Петере (José Herrera Petere, 1909–1977) — испанский писатель, принадлежал к «поколению 36 года», находился в эти годы также в Мексике.

[24] Имеется в виду Иоганнес Р. Бехер (Johannes R. Becher, 1891–1958) — немецкий писатель-эмигрант, до капитуляции Германии жил в СССР, возглавлял Немецкую секцию Союза советских писателей. Главный редактор журнала *Interanationale Literatur* («Интернациональной литературы» на немецком языке). Немецкоязычное издание отличалось по содержанию от русскоязычной «Интернациональной литературы», хотя журналы имели общую направленность.

[25] Письмо Б. Узе не получил, оно было «возвращено почтой» в Москву (маркировка на письме).

[26] А. Канторович покинул Марсель на одном корабле вместе с Анной Зегерс,

однако не был выпущен из США и был вынужден все годы войны провести в США.

[27] По всей видимости, речь идет о письме Рокотова, написанное 13 сентября 1940.

[28] Интернациональная литература. 1940. № 11–12. С. 3–22.

[29] Иоганнес Р. Бехер.

[30] Фридрих Вольф — немецкий писатель-эмигрант, которому удалось вырваться из французского лагеря, получив советское гражданство (см. примеч. 13). В лагере Вольф написал драму «Бомарше, или Рождение Фигаро» (*Beaumarchais oder Die Geburt des Figaro*, 1940).

[31] Зачеркнутый вариант: «пребывание во французском концлагере», — один из вариантов довоенной «политкорректности». Письмо написано до нападения Германии на СССР.

[32] Телеграмма была отправлена 1 апреля.

© 2024, А.В. Добряшкина

Дата поступления в редакцию: 25.05.2024
Дата одобрения рецензентами: 15.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Anna V. Dobryashkina

Received: 25 Apr. 2024
Approved after reviewing: 15 May 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-50-74
https://elibrary.ru/NCROLZ
УДК 821.111(73).0+821.161.1Р.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ольга ПАНОВА

«ПИСАТЕЛЬ-МЕЩАНИН, НОЮЩИЙ В БОЛОТЕ»: ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО СОВЕТСКОГО ЧИТАТЕЛЯ С Э. ХЕМИНГУЭЕМ

Аннотация: В статье рассматривается ранняя советская рецепция творчества Э. Хемингуэя на материалах читательских отзывов середины 1930-х гг. из фонда ГИХЛ / Гослитиздата (Российский государственный архив литературы и искусства). Сохранившаяся небольшая подборка отзывов 1935–1936 гг. на первые советские книжные издания Хемингуэя — сборник рассказов «Смерть после полудня» (1934), «Фиеста» (1935) — демонстрирует единодушие читателей, которые дружно клеймят прозу Хемингуэя и порицают издательство за выпуск таких «бессмысленных» и «вредных» книг. Исключением является единственный краткий положительный отзыв на роман «Прощай, оружие!» (1936), присланный заметно позже, в 1937 г. Исследование причин негативной рецепции первых переводных изданий Хемингуэя предполагает обращение к советской литературной критике этого периода, знакомившей читателя с новым для него автором, и прежде всего к работам главного переводчика и интерпретатора творчества Хемингуэя в довоенном СССР И.А. Кашкина. Сопоставительный анализ читательских отзывов и критики позволяет предположить, что причиной неприятия прозы Хемингуэя стал, во-первых, создававшийся критиками амбивалентный образ этого писателя и его творчества, который воспринимался читателями как противоречивый и в целом «упадочный» и чуждый советскому человеку. Другим фактором, затруднявшим восприятие Хемингуэя, был новаторский характер его прозы, который противоречил требованиям «ясности и понятности» и вызывал жалобы на «бессмыслицу» и «бессодержательность» его сочинений. Ситуация изменилась к 1937 г. в связи с событиями в Испании, когда для критики и читателей Хемингуэй стал писателем-антифашистом, героическим защитником Испанской республики.

Ключевые слова: Эрнест Хемингуэй, советские читатели, 1930-е гг., рецепция, литературная репутация, литературная критика, И.А. Кашкин, Э. Уилсон, советско-американские литературные связи.

***Информация об авторе*:** Ольга Юрьевна, Панова, доктор филологических наук, профессор, МГУ имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Поварская ул., 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2520-120X. E-mail: olgapanova65@mail.ru.

Для цитирования: *Панова О.Ю.* «Писатель-мещанин, ноющий в болоте»: первое знакомство советского читателя с Э. Хемингуэем // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 50–74. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-50-74

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-50-74
https://elibrary.ru/NCROLZ
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Olga PANOVA

"A PHILISTINE WRITER WHINING IN A SWAMP": SOVIET READERS' FIRST ACQUAINTANCE WITH ERNEST HEMINGWAY

Abstract: The paper examines early Soviet reception of Ernest Hemingway's works. The research is based on the readers' letters to Goslitizdat (State Publishing House) from the funds of the Russian State Archive of Literature and Arts (RGALI). A small collection of letters (1935–1936) shows readers' reaction to the first Hemingway's Soviet book editions: a short story collection *Death in the Afternoon* (1934) and *Fiesta* (1935). The readers unanimously condemn Hemingway for his "decadent" prose and Goslitizdat for publishing such "absurd" and "harmful" books. The only exception is a short positive review of the novel *A Farewell to Arms* (1936) sent to Goslitizdat in 1937. To uncover the reasons for the negative readers' reception one should turn to the literary criticism of the 1934–1935, especially the essays by Ivan Kashkin who introduced the new author to the Soviet reading audience. A comparative analysis of readers' feedback and critical discourse shows that the ambivalent and even contradictory image of the writer created by the critics made the readers think of Hemingway's works as "decadent", "bourgeois" and alien to Soviet people. Another reason was the innovative nature of Hemingway's modernist prose which seemed obscure, confusing and unintelligible; the Soviet reader obviously preferred "clarity" and "simplicity" of Erskine Caldwell's or Theodore Dreiser's realistic writings. The situation changed by the 1937, when Hemingway was praised by both Soviet critics and readers as an anti-fascist writer, a heroic defender of the Spanish Republic.

Keywords: Ernest Hemingway, Soviet readers, 1930s, reception, literary reputation, literary criticism, Ivan Kashkin, Edmund Wilson, Soviet-American literary connections.

***Information about the author*:** Olga Yu. Panova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, building 51, 119991 Moscow, Russia; Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2520-120X. E-mail: olgapanova65@gmail.com.

For citation: Panova, Olga. "'A Philistine Writer Whining in a Swamp': Soviet Readers' First Acquaintance with Ernest Hemingway." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 50–74. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-50-74

***Acknowledgements*:** The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Science Foundation, grant no 23-18-00393, "Russia and the West viewing each other: Literature at the intersection of culture and politics, XX century", https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Культ Хемингуэя в Советским Союзе 1960-х гг. — широко известный феномен. «Главным же американцем в советской жизни был Эрнест Хемингуэй. В его книгах советские читатели нашли идеалы, сформировавшие мировоззрение целого поколения. Стиль его прозы определил стиль шестидесятников» [Вайль, Генис 2001: 66]. Однако начало знакомства советских читателей с корифеем «потерянного поколения» в середине 1930-х никак не позволяло предположить такого развития событий.

В 1930-е гг. обратная связь с читательской аудиторией в Государственном издательстве художественной литературы[1] осуществлялась Массовым сектором. Фонд ГИХЛ в Российском государственном архиве литературы и искусства дает представление о масштабах и видах работы издательства с читателем[2]. Важнейшим направлением был сбор читательских отзывов о выпускаемых издательством книгах. ГИХЛ печатало на своих изданиях обращенные к читателю просьбы присылать впечатления от книги с указанием своих данных (имя, место работы и жительства, возраст, профессия, партийность). Поступившие отзывы обрабатывались Массовым сектором, некоторые из них отбирались для отчетов, обзоров, а также публикаций в прессе. [см. об этом: Корниенко 2020; Панов, Панова 2021].

Сохранившаяся подборка читательских отзывов середины 1930-х гг. (1935–1937) на первые советские книжные издания Хемингуэя — весьма примечательная коллекция документов. Небольшая по объему (6 отзывов), она отличается удивительной цельностью: читатели единодушно клеймят Хемингуэя и порицают литработников за выпуск таких ненужных, вредных и неприемлемых для советского человека книг. Пять разгромных отзывов (1935–1936) посвящены роману «Фиеста» (1935; пер. В. Топер) и самому первому советскому книжному изданию Хемингуэя, подготовленному И.А. Кашкиным и переводчиками-«кашкинцами»[3] — тому избранных произведений

[1] ГИХЛ; создано на базе Госиздата и государственно-акционерного издательства «Земля и фабрика» в 1930 г.; с 1934 г. переименовано в Гослитиздат.

[2] РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Среди сохранившихся документов, например, планы и отчеты о массовой работе с читателями, мероприятия по выявлению запросов читателей (ед. хр. 85–88, 90), анкеты, сводки, отчеты о читательском спросе, полученные от библиотек, клубов, материалы читательских конференций, вечеров рабочей критики, изучение пожеланий и предложений читателей (ед. хр. 160–170) и т. д.

[3] Е.Д. Калашникова, Н.А. Волжина, Н.Л. Дарузес, В.М. Топер, И.К. Романович и др.

«Смерть после полудня» (1934), куда вошли рассказы из сборников «В наше время» (1925), «Мужчины без женщин» (1927), «Победитель не получает ничего» (1933) и фрагмент (отрывок из 12-й главы) книги о корриде «Смерть после полудня» (1932). Исключение только одно — краткий положительный отклик на «Прощай, оружие!» (1936; пер. Е.Д. Калашникова): это единственный отзыв, посвященный этому роману и присланный, соответственно, позже всех остальных, в 1937 г.

К прозе Хемингуэя читатели предъявляют целый ряд претензий. Во-первых, его произведения воспринимаются как бессвязная, бессодержательная бессмыслица: они лишены сюжета, единого «стержня», неясен их смысл. Читатели негативно реагируют на непривычную им манеру письма, в особенности на суггестивность текста: пресловутый «принцип айсберга» их только раздражает. Они ощущают в тексте что-то недоговоренное, какие-то лакуны, белые пятна, но совершенно не готовы к творческому соработничеству с автором, к тому, что В. Изер называет формированием цельного индивидуального прочтения.

> На какое дело уговаривал мужчина женщину — или на операцию, или еще на что, этого читатель выяснить и понять никак не может. Читатель может только строить догадки. Но ведь я могу думать одно, а вы — другое[4].

На самом деле, тридцатилетний токарь из Ленинграда, который жалуется, что не понял рассказ «Белые слоны», отлично уловил смысл, но его раздражает «неопределенность» текста, заложенная в нем возможность различных интерпретаций — словно писатель не сделал как следует свою работу и перекладывает ее на читателя.

Авторы отзывов чутко реагируют на приемы, которые нацелены на то, чтобы «раздразнить» читателя, вызвать его интерес, но их реакция — это возмущение и отказ вступать в игру, к которой приглашает странный, непривычно сделанный текст. Защищаясь от нового опыта, читатель предпочитает объявить эти произведения «какой-то чепухой».

[4] Здесь и далее читательские отзывы цит. по: РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 677. Отзывы цитируются с сохранением некоторых особенностей орфографии и пунктуации.

> Вторым «шедевром» этой книги является рассказ «Победитель не получает ничего». Все три слова рассказа начинаются буквально с одних выражений и фраз. Примерно сорок строчек или целая страница каждой главы отпечатана слово в слово. Но тут, очевидно, мистер Хемингуей пересолил.

Читатель среагировал на «фирменные» хемингуэевские повторы в трехчастном рассказе «Посвящается Швейцарии» (из сб. «Победитель не получает ничего»), но отказывается ломать голову над этим приемом и обвиняет автора то ли в халтуре, то ли в непрофессионализме. В отзывах ясно слышится раздражение, которое вызывают и другие приемы, новаторские для советской аудитории середины 1930-х гг.: хемингуэевские диалоги, связь между эпиграфом и текстом рассказа (сборник «В наше время»), поэтика заглавий и т. д.

Другое обвинение — в «упадочничестве», «декадансе»: в отзывах отмечается царящая в произведениях атмосфера мрачности, безысходности, разложения; герой — одинокий индивидуалист, который неспособен принести пользу обществу и тратит время на бесцельные занятия — корриду, выпивку, скитания.

> Резко упадочное произведение, характерное для капиталистического Запада. Темы войны, темы гибели тореадора, смерти во всякое время, не только после полудня, производит весьма неважное, подавляющее впечатление. [...]
>
> Польза книги для нашего советского читателя весьма относительна, можно рекомендовать некоторые рассказы как пример несколько болезненной деградации, упадка литературы на Западе, спуска по наклонной плоскости с ее традиций.
>
> В целом нельзя приветствовать на фоне жизнерадостной стройки будущего такие книги. Это что-то мрачное, жуткое, напоминание о пережитом индивидуализме, не находящем себе исхода.

Индивидуализм и «антиобщественное» поведение героев дают повод для обвинений в «мещанстве»: Хемингуэй — «писатель-мещанин, ноющий в болоте», его роман «Фиеста» — «парад пляшущих мещан». Мещанство — это моральное разложение, отсутствие передовых идеалов, замыкание в частной жизни и эскапизм, уход от жизни общественной. Именно это инкриминируется героям «Фиесты», да и самому писателю.

> Только самовлюбленный мещанин, любящий ту порочную обстановку, которая является средой героев «Фиесты», способен облачить ее в тогу трогательных чувств и неудовлетворенных мечтаний. [...] А ведь героями являются сами «мастера культуры», которые обязаны быть выше обывателя и разить корень зла. Они вместо этого любят втроем, пьют и полулежа работают.

Практически в каждом отзыве читатели просят или требуют издавать «более нужные книги для советского читателя, чем книга Хемингуея», — например, А. Толстого, М. Шолохова «и ряда других советских писателей»: их книги написаны ясно, понятно, «вычитываются до дыр», «между тем как эта книга, вышедшая в восьмитысячном тираже, не читается, а если и читается, то только для того, чтобы выразить свое возмущение и автору, и издательству».

Очевидно, что, формулируя свое мнение о книге, читатели не только (и, может быть, не столько) опираются на свои непосредственные впечатления от прочитанного, но и на прочитанные ими критические статьи, и в первую очередь, предисловия и послесловия, которыми снабжались ГИХЛовские издания.

***

Критическая рецепция Хемингуэя начинается в СССР с рубежа 1920-х–1930-х: первый отклик (краткая рецензия 1928 г. на американское издание сборника «Мужчины без женщин») был резко отрицательным: рассказы были названы «очерками жизни американского “дна”»:

> В романе (sic!) фигурируют тореадоры, громилы, профессиональные вояки, проститутки, запойные пьяницы, отравители. [...] Книга свидетельствует о творческом упадке Хемингуэя[5].

В следующем году появился перевод статьи о Хемингуэе поэта, публициста и главного редактора *New Masses* Майкла Голда[6], а еще через год Хемингуэю посвятил несколько строк в своем обзоре современной литературы США Евгений Ланн: отметив его «связь

[5] Аннотация на книгу Э. Хемингуэя «Мужчины без женщин» (New York, 1927) // Вестник иностранной литературы. 1928. № 1. С. 181.

[6] *Голд М.* Поэт белых воротничков (Э. Х.) // На литературном посту. 1929. № 11–12. Июнь. С. 101–103.

с воинствующей американской плутократией» и общественную пассивность («социальная тематика ему в полной мере чужда, но в такой же мере чужда ему и романтика»), критик высоко оценил талант и профессионализм писателя, назвав его «одним из самых крупных мастеров сюжета», подчеркнув остроту и свежесть его рассказов, их «экспрессивность» и умелое использование «трагических положений» для «усиления экспрессивности реалистических новелл»[7]. В 1933 г. внимание Хемингуэю уделила А.А. Елистратова в двух обзорных статьях о современной американской литературе[8]. Однако это все были отдельные краткие отклики. Поворотным стал 1934 год.

В этом году выходят первое книжное издание — сборник рассказов «Смерть после полудня» и ряд журнальных публикаций: рассказы «Индейский поселок», «О Швейцарии», «После бури», «Убийцы», «Чисто, светло» в журналах «Интернациональная литература», «За рубежом», «30 дней», а также отрывки из романа «Прощай, оружие!» (журнал «Знамя», № 4). Почти все переводы были подготовлены И.А. Кашкиным и его переводческой командой — «кашкинцами». Единственным исключением был фрагмент романа «Прощай, оружие!», опубликованный в переводе П.Ф. Охрименко. В этом же году выходят восемь критических статей, посвященных Хемингуэю; половина из них была написана И.А. Кашкиным, который тем самым заявил о себе как о главном переводчике и интерпретаторе Хемингуэя в СССР.

Для рядовых читателей главным источником сведений о новом для них американском писателе и его творчестве было, разумеется, предисловие И.А. Кашкина «Эрнест Хемингуэй» к сборнику «Смерть после полудня»[9]. Некоторые из них могли прочесть и его статьи в прессе, в первую очередь в «Литературной газете»[10]. Публикации

[7] *Ланн Е.* Пробег по современной американской литературе // Новый мир. 1930. № 10. С. 199–200.

[8] *Елистратова А.А.* Литература современной Америки // Интернациональная литература. 1933. № 5. С. 99–112 (о Хемингуэе см. с. 108–109); *Елистратова А.А.* Новые явления в литературе Америки // Книга и пролетарская революция. 1933. № 11. С. 116–124 (см. с. 118).

[9] Эта статья была напечатана также в журнале «Литературный критик» (1934. № 9. С. 121–148) под названием «Смерть после полудня (Эрнест Хемингуэй)».

[10] *Кашкин И.А.* Помни о… // Литературная газета. 1934. 18 окт.; *Кашкин И.А.* Две новеллы Хемингуэя // Интернациональная литература. 1934. № 1. С. 92–93 (о новеллах «Индейский поселок», «Убийцы»). Также в этом году вышел краткий очерк Кашкина «Эрнест Хемингуэй» в сб. «Американская новелла XX века» (М.: Гослитиздат, 1934. С. 185–186).

Кашкина, особенно вышеупомянутая большая четырехчастная монографическая статья, предваряющая первое книжное издание Хемингуэя и впервые представлявшая писателя советской публике, вошли в золотой фонд отечественной американистики. Кашкин рисует яркий, живой и в то же время многогранный портрет Хемингуэя на фоне его литературного поколения, дает глубокий анализ его творчества, раскрывая сложность его миропонимания и многомерность его художественного мира, не сглаживая противоречий и конфликтов. Тексты Кашкина едва ли можно назвать «популяризаторскими», они явно рассчитаны на «подготовленного читателя». С одной стороны, Кашкин пишет о Хемингуэе как о писателе «упадочном», подчеркивая, что одна из основных тем его творчества — тема обреченности, смерти, распада (“The end of something”), что этот писатель — самый яркий выразитель умонастроения «погибшего поколения» (именно так обычно передавали в 1934–1936 гг. формулу “lost generation”). Постоянно, настойчиво повторяются в статьях Кашкина слова-лейтмотивы «скепсис», «пессимизм», «бесцельность», «горечь», «безнадежность», «опустошенность», «надлом», «тупиковость», «кризис»:

> …молодое буржуазное поколение, впитавшее весь *скепсис и гниль* старой европейской культуры.
>
> …*горько* названа последняя книга Хемингуэя. Победителю не достается ничего.
>
> …сдержанная *горечь* мастера, не знающего, как достойно применить свое *бесцельное* мастерство.
>
> … он не может укрыться от своего наваждения, от *болезненного* вглядывания во все новые и новые аспекты *смерти*, и еще *безнадежнее* упирается в *тупик*.
>
> Стремление сорвать все покровы и иллюзии, пересмотреть все глазами *изверившегося, опустошенного*, окопного человека. И во всем, в любой мелочи, отблеск основной темы – *смерть…* преждевременная, часто *нелепая смерть* в расцвете сил, *смерть* после полудня. Становится понятно, почему так *тягостно* для Хемингуэя бремя *бесцельной* в данных условиях силы, его *неприкаянность, разорванность сознания, надлом, тупик*[11].

[11] *Кашкин И.А.* Две новеллы Хемингуэя. С. 92. Курсив мой.

Одновременно с этим Кашкин говорит о Хемингуэе как о писателе честном, мужественном, стоическом, героическом («поэт простоты и правдивости»[12]), рисует «легендарный облик этого любимца писательской молодежи Парижа и Нью-Йорка», который любит жизнь, умеет ценить ее радости, полон сил и энергии; это «образ жизнерадостного, сильного, немного неуклюжего атлета, превосходного теннисиста, первоклассного боксера, завзятого лыжника, рыболова и охотника, бесстрашного матадора-любителя, отмеченного в приказах фронтовика и ко всему этому, как бы между прочим, всемирно-известного писателя»[13].

Хемингуэй аттестуется как писатель «богемный» — но который при этом «не остался в замкнутой “башне слоновой кости” эстетов»: «На время поселившись в ней, он прорубил окна пошире, обвешал стены сетями, удочками, охотничьими сумками, перчатками для бокса, но занял ее только под рабочий кабинет»[14]. Хемингуэй характеризуется как мелкобуржуазный писатель и «любимец американского мелкобуржуазного читателя»[15] — но, оказывается, это «вышло помимо его воли, само собой»: «он не сделал ни одной уступки традиционным вкусам массового буржуазного читателя», «но как он ни брыкался… его постигло признание американского обывателя»[16].

Подчеркивается простота Хемингуэя, его обращение к примитиву — и в то же время отражение в его книгах сложности и непостижимости мира и человека:

> …берешься за его книги. И первое, на чем задерживается внимание, это мотив непереносимой сложности жизни, слабости сильного…[17]

> Безнадежное упрощение жизни, которое никак не может скрыть всей внутренней сложности и зоркости[18].

Мировоззрение писателя «примитивно и путано» — и при этом он видит всю сложность жизни, ему свойственны ясность мысли

[12] *Кашкин И.А.* Смерть после полудня (Эрнест Хемингуэй). С. 131.
[13] *Кашкин И.А.* Помни о…
[14] *Кашкин И.А.* Смерть после полудня (Эрнест Хемингуэй). С. 130.
[15] Там же.
[16] Там же.
[17] *Кашкин И.А.* Помни о…
[18] *Кашкин И.А.* Две новеллы Хемингуэя. С. 92.

и стиля. Его герои смелы и отважны, но их позиция — «дозволенная измена» и «принципиальное дезертирство» [19]. Все рассуждения Кашкина состоят из сплошных парадоксов — если не сказать оксюморонов. В таком же ключе пишут в 1934–1935 гг. о Хемингуэе и другие критики. Например, статья Н. Эйшискиной читается как «конспект» статей Кашкина: портрет Хемингуэя и его творчество также даны на фоне других модернистов (Джойс, Синклер Льюис, Гертруда Стайн, Шервуд Андресон и проч.), навязчиво присутствуют те же лейтмотивы (горечь, безнадежность, тупик, смерть, опустошенность и т. д.), все построено на таком же «единстве противоположностей», но особо выделяется основное противопоставление, ставшее у Эйшискиной стержнем статьи — это «изощренность, сложность, рафинированность» «старой, высоколобой культуры» versus хемингуэевские простота, примитив как неудавшийся побег от сложности. Вот как характеризуется, например, роман «Фиеста»:

> В этой прекрасной книге, не только не сбрасывающей «бремя сложности», но погружающей в мир «простоты» опустошенности — подлинная лирическая горечь[20].

Звучит и слово «декаданс» (упадок), констатируется «связь Хемингуэя с большими декадентскими тенденциями американской литературы (Джефферс, Фолкнер, отчасти и др.)». Как и у них, «…у Хемингуэя обнажено страданье от “сложности”, обнажена бесплодность попыток возрождения американской “простоты и слаженности”»[21]. Ср. у Кашкина:

> Тематика последней книги Хемингуэя («Смерть после полудня». — *О.П.*) — болезненна. Это паноптикум уродств и извращений [...] Хемингуэй вступил на давно проторенную дорожку и, сам того не сознавая, «заговорил прозой», давно знакомой прозой упадочного искусства. Хемингуэй, который идет в обозе декадентов французов и сотен эпигонствующих эстетов американцев, который пассивно поддается кошмарам в изображении пороков и извращений, соперничает с Джеферсом и Фолкнером[...][22].

[19] *Кашкин И.А.* Смерть после полудня (Эрнест Хемингуэй). С. 141, 137.

[20] *Эйшискина Н.* В поисках простоты // Литературная газета. 1934. 4 ноября.

[21] Там же.

[22] *Кашкин И.А.* Смерть после полудня (Эрнест Хемингуэй). С. 140.

Вывод Н. Эйшискиной:

> Американский «славный парень», символ неизощренной и творческой молодости раздавлен грузом сложности [...] Простота большого синтеза, прямой путь к большим осознанным целям — вне кризисной буржуазной мысли и чувства.

Та же амбивалентность, противоречивость, соединение противоположностей характерны для статей о Хемингуэе и в следующем, 1935 г.[23] Такой критический разбор был вполне адекватен феномену хемингуэевской прозы, он стремился — и не без успеха — схватить суть его творчества. Однако логично предположить, что большинству советских читателей середины 1930-х было трудно освоить и усвоить как многогранность хемингуэевского художественного мира, так и подобный критический дискурс: пытаясь справиться с тем, что воспринималось как набор кричащих противоречий, читатель удерживал в сознании что-то одно — а именно, то, что лучше воспринималось, понималось, запоминалось — хемингуэевский «декаданс», упадничество, разложение, опустошенность и творческий тупик «буржуазного художника». Читатель реагировал на знакомые общие места: о мелкобуржуазной классовой природе творчества писателей «погибшего поколения», о пессимизме и пассивности этих авторов, не сумевших отыскать путь в прогрессивный лагерь, не примкнувших к революционному движению. Читатель легко осваивал и усваивал привычную формулу: творчество «упадочного» автора — «зловещий диагноз для всей его социальной среды, всего его класса и представляемого им буржуазного общества»[24].

Другим — и не менее значительным фактором, затруднявшим для советского читателя восприятие Хемингуэя, был новаторский характер его прозы.

> При поверхностном чтении рассказы Хемингуэя производят впечатление *бесцельной регистрации фактов* и *незначительных реплик.*

[23] См., напр., две рецензии на сб. рассказов «Смерть после полудня»: *Локс С.* Погибшее поколение // Литературная газета. 1935. 15 дек.; *Зунделович Я.* Заметки читателя на полях книги рассказов Эрнеста Хемингуэя // Красная новь. 1935. № 5. С. 232–234, а также отклик на «Фиесту»: *Старцев А.* Рец. на кн.: Хемингуэй Э. «Фиеста» (1935, Гослитиздат, пер. В. Топер) // Известия. 1935. 23 дек.

[24] *Кашкин И.А.* Две новеллы Хемингуэя. С. 93.

Уже начинаешь досадовать на суховатую точность и *бескрасочность* автора, тем более, что по теме рассказы его почти всегда колючи и неприятны. Но вот малозаметная деталь, *намек* — и все происходящее освещено под совершенно новым углом… сквозь разговоры о пустяках проступает основная тема, чаще всего жуткая и значительная.

И все это говорится вполголоса. Нельзя сказать, чтобы люди у Хемингуэя были бедны переживаниями, но кажется, что живут они, стиснув зубы. Эмоции находят выход не в излияниях, а в *ничтожных*, на первый взгляд, словах и поступках, взрывчатая сила которых скажется, однако, на всей последующей жизни и, чаще всего, сломает ее. [...]

Скупость и сдержанность Хемингуэя, которая заставляет читателя мысленно досказывать то, что неизбежно вытекает из показанного автором, его стремление заострить восприятие читателя, научить его зоркости… *все это требует вдумчивого, творческого чтения*[25].

В уменье из деталей обыденного, из незначительном» жеста, из скудных красок, при необычайной сдержанности воссоздать живой образ, настроение, лирическую напряженность — впечатляющая сила Хемингуэя[26].

Во всем соблюдается примитив, мелкие случайности и факты как бы нанизываются на кинематографическую ленту сознания, не желающего размышлять. Если же размышления все же приходят, то они не легки, лучше их избегать[27].

Суггестивность, «принцип айсберга», повторы, пресловутый «примитив» — обо всем этом писала советская критика, но тексты Хемингуэя от этого понятней для публики не становились. Между тем знакомство с массивом читательских отзывов (как на зарубежных, так и на отечественных авторов) позволяет сразу увидеть, что одной из важнейших положительных характеристик творчества автора для читателя 1930-х была «понятность», ясность письма. Например, практически в каждом сохранившемся отзыве на книгу Э. Колдуэлла

[25] Там же. С. 92–93. Курсив мой.

[26] *Эйшискина Н.* В поисках простоты.

[27] *Локс С.* Погибшее поколение.

«Американские рассказы» (М.: Гослитиздат, 1937) отмечается именно это достоинство авторского стиля:

> В этой книге все понятно, непонятного нет. Я читал всей своей семье, и всем она понравилась.
>
> Автор Колдуэлл наглядно показывает в своих коротких рассказах о настоящем Америки. [...] Сатира, юмор Колдуэлла великолепно выражены в его рассказах.
>
> «Американские рассказы» Эрскина Колдуэлла оставили во мне прекрасное впечатление. Простой язык, легкий стиль, теплота рассказов и их художественное изложение не оставляют желать лучшего. Замечательные рассказы! Побольше бы таких[28].

А в отзывах на «Смерть после полудня» и «Фиесту» читатели постоянно жалуются на «бессмыслицу», «бессодержательность», «бескрасочность» хемингуэевской прозы. Эту проблему прекрасно понимал главный переводчик, интерпретатор и популяризатор Хемингуэя И.А. Кашкин:

> …поэтику недосказанного Хемингуэй применяет на каждом шагу в виде беглых, но значительных намеков. Читатель, не заметивший их, пройдет мимо самого главного у Хемингуэя и может счесть его рассказы бессмысленными и пустыми[29].

А одну из своих статей Кашкин снабжает эпиграфом“What’s that all about?” — и начинает ее так:

> «В чем, собственно, дело? Ну, а дальше что?» Вот возможная реакция на рассказы Хемингуэя у читателя, привыкшего находить в книге все точки над и[30].

Кашкин, разумеется, гораздо лучше представлял себе советскую читающую аудиторию и ее реакцию на прозу Хемингуэя, чем

[28] РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 715. Л. 2, 6–7, 11.

[29] *Кашкин И.А.* Эрнест Хемингуэй //Американская новелла XX в. М.: Гослитиздат, 1934. С. 186.

[30] *Кашкин И.А.* Две новеллы Хемингуэя. С. 92.

великий американский критик Эдмунд Уилсон. Чутко откликавшийся на веяния времени, в начале 1930-х Уилсон сблизился с левым движением, увлекся марксизмом, стал поддерживать компартию США (в том числе президентскую кампанию У.З. Фостера), много общался с коммунистами и социалистами, включая тех, кто контактировал с СССР (Мэри Хитон Ворс, Малькольм Каули). Летом 1935 г. Уилсон побывал в СССР и, как он сам повествует в травелоге «Путешествие по двум демократиям» (*Travel in Two Democracies*, 1936), под конец своего путешествия заболел и, лежа в инфекционной больнице, занимался изучением русского языка и переводческими опытами.

Уилсон следил за литературной жизнью СССР по доступным в США англоязычным периодическим и книжным изданиям. Он прочел статью И. Кашкина о Хемингуэе (почти полностью совпадавшую с предисловием к сборнику «Смерть после полудня») в английской версии «Интернациональной литературы» (1935. № 5), и отклик Уилсона на эту публикацию под названием «Письмо советским читателям о Хемингуэе» был помещен в русском издании «ИЛ» с сопроводительным текстом от редакции[31]. В «Письме…» Уилсон поделился своим разочарованием от только что вышедших «Зеленых холмов Африки», дал высокую оценку статье И. Кашкина и солидаризировался с его оценкой Хемингуэя как писателя аполитичного, занявшего эскапистскую позицию:

> Когда советский критик И.А. Кашкин, поместивший талантливую статью о Хемингуэе в английском издании «Интернациональной литературы», пожалуй, единственный серьезный и исчерпывающий анализ творчества Хемингуэя, — когда Кашкин прочтет «Зеленые холмы Африки», он несомненно найдет в этой книге лишнее подтверждение своей теории, что автор книги рассказов «В наше время» становится все более бесплодным и менее интересным по мере того как он все больше замыкается в своем творчестве от великих социальных проблем сегодняшнего дня. [...] в Хемингуэе явно гаснет интерес к человеку (ЭУ:151).

При этом Уилсон спорит с представлением о Хемингуэе как об «упадочном» художнике: он подчеркивает, что последний сборник

[31] *Уилсон Э.* Письмо советским читателям о Хемингуэе // Интернациональная литература. 1936. № 2. С. 151–153. Далее ссылки на эту статью даны в тексте в скобках с пометой «ЭУ» и указанием страниц.

рассказов «Победитель не получает ничего» (1933) — это скорее новая фаза в развитии художественного мастерства писателя, чем свидетельство творческого упадка; он акцентирует внимание на «изумительных трех страницах» (ЭУ: 152) — рассказе «Чисто, светло», вошедшем и в первый русский сборник короткой прозы. По мнению Уилсона, Хемингуэй не «декадент», а реалист — он понимает, какова цена всех действительно важных дел, в том числе и революции, знает, что не все доживают до победы. Он нередко пишет о «конце всего», но все же произведения его скорее бодрят, чем приводят в уныние: «Он пишет о смерти, но для того, чтобы убедительно писать о смерти, нужно твердо стоять в жизни» (ЭУ: 152). В этом Уилсон видит гуманизм Хемингуэя, универсальное послание его прозы и выражает уверенность в том, что его творчество может стать частью личного опыта в том числе и для марксистов-ленинцев:

> … если литературное произведение написано мастерски и с подлинной страстью, то и марксист, читая его, отождествляет себя с героем, даже если сюжет этого произведения не имеет ничего общего с классовой борьбой. Не переводим ли мы на язык своих личных переживаний то, что трогает нас в литературном произведении? (ЭУ: 152)

Автор «Замка Акселя» продолжает свою мысль, приводя в пример Пруста — «архибуржуа, архисноба, архиэстета, архидекадента» (ЭУ: 153), который при этом все же говорит о «моральных обязательствах художника», поскольку искусство для него оставалось «единственно устойчивым и прочным»:

> … путешествуя по Советскому Союзу… мне представлялось, что на место обязательств, включаемых Прустом в свой идеал художественного творчества, встали идеалы служения заветам Ленина (ЭУ: 153).

Сопроводительный текст, которым редакция журнала снабдила публикацию письма Уилсона (его критика аттестовалась там как «пассивно-созерцательная»), весьма выразительно суммирует представления литературных функционеров, критиков и издателей 1930-х гг. об идеальном советском читателе, который радикально отличается от читателя буржуазного:

> Мы с удовольствием печатаем интересную статью Эдмунда Уилсона, написанную им специально для советских читателей. [...] Было бы не-

уместно открывать здесь общую дискуссию с Уилсоном по основным проблемам марксисткой критики, тем более, что, формально возражая на статью о Хемингуэе И. Кашкина, Уилсон фактически полемизирует с неизвестно откуда взятыми, очень примитивными тезисами, напоминающими скорее пародию на марксистскую критику. [...]

Обсуждение вопросов художественного творчества sub specie aeternitatis имеет тот недостаток, что приводит, даже при доброй воле считаться с фактом, к чрезмерно обобщающим выводам. Так, правильно указание Уилсона на *мужественность* «морального кодекса» Хемингуэя. Однако, дальнейшее рассуждение по поводу роли творчества Хемингуэя в условиях социалистической культуры уже неправильно. Мужество героев Хемингуэя есть *мужество отчаяния*. Оно может вызывать удивление, даже восхищение у советского читателя, но неспособно пробудить в нем адэкватные социальные и психологические представления, ибо лишено *действенного оптимизма*, составляющего *основную характеристику мужества социалистического мироощущения в жизни и в искусстве*.

«Сплошная» *психологизация* процессов художественного восприятия, выраженная в мысли Уилсона о том, что читатель пассивно отождествляет себя с *любым* полноценным характером в художественном произведении, независимо от идейного содержания образа, *совершенно ложна*.

В художественном восприятии, как и в художественном творчестве, всегда присутствует *идейный момент*; читатель-марксист, воспринимая буржуазную литературу, *противоборствует* ей, активно *отбирает* близкие себе чувства и представления и отвергает чуждые, враждебные.

Это не значит, что советские издательства выпускают произведения Хемингуэя или Пруста лишь для того, чтобы продемонстрировать «разложение буржуазии». Всякое подлинное произведение искусства, а такие созданы и Прустом, и Хемингуэем, обогащает знание жизни читателя, повышает его эстетическую восприимчивость, его эмоциональную культуру, словом, оказывается в широком смысле фактом воспитательного значения. Освобожденное социалистическое человечество наследует все, что есть прекрасного, содержательного, возвышенного в культуре прошлых веков. Таковы законы исторического развития[32].

[32] От редакции // Интернациональная литература. 1936. № 2. С. 153–154.

Дошедшие до нас читательские отзывы демонстрируют, что, столкнувшись с новым, непривычным для них литературным явлением, читатели «противоборствовали» и «отвергали» его как нечто «чуждое, враждебное» — но не обнаруживали в нем близких чувств и представлений, поскольку плохо понимали эти тексты (или не понимали вообще). Критика, особенно в лице И. Кашкина, отлично справилась с задачей адекватно описать и проанализировать творчество Хемингуэя, и именно поэтому провалила другую свою задачу — внятно и доступно растолковать широкой аудитории произведения нового для них автора, его миропонимание и его поэтику. Она представляла Хемингуэя как слишком сложного, амбивалентного, противоречивого писателя, что еще более усиливало отторжение рядового читателя, который чувствовал, что дух времени настойчиво требует занять определенную позицию, присоединиться к какому-то лагерю.

> Мы вправе требовать от писателя, чтобы он был за данное общество или против него. Не место писателю в слюнявом, неопределенном, мещанском болоте. Его физиономия должна быть ясна!
>
> Сейчас не времена Белинского, когда трудно было определиться, когда можно было метаться между философиями Шеллинга, Фихте и Гегеля [...] Мы сейчас живем в великую эпоху Ленина-Сталина, когда искать нечего, когда определилось только два лагеря: лагерь социализма, мира, культуры, обилия и лагерь фашизма, войны, средневековья, грабежа.

Никаких колебаний и неопределенности быть не должно. Читатели ждали ясной директивы, но «двусмысленная» критика давала неясный посыл и в конечном итоге оставляла выбор на собственное разумение. И читатели писали отзывы, выражая свое недоумение и негодование в адрес и автора, и издателей.

> Выпуск книги «Фиеста» Эрнеста Хемингуея… является ошибкой — она ничего не способна показать, нравы в ней убоги.

> Прочитав книгу «Смерть после полудня» Эрнеста Хэмингуей, я был и удивлен и возмущен той бессмысленностью и бессодержательностью, каковую выпускает ваше издательство,

Однако в 1936 г. ситуация начинает меняться — критика, посвященная роману «Прощай оружие!», становится более позитивной

(хотя Хемингуэя и ругают за «пацифизм»)[33]; положительной оценки удостаиваются и его выступления на социальные темы, в том числе и в левой печати[34]. В 1937 г. Хемингуэй уже характеризуется критикой и воспринимается читателями вполне однозначно — как писатель-антифашист, героический защитник Испанской республики[35].

Что же касается письма Уилсона советской публике, то оно содержало «несвоевременные мысли», но оказалось пророческим: сильно обогнав свое время, американский критик предсказал культ Хемингуэя в СССР, когда читатели-шестидесятники стали отождествлять себя с хемингуэевским стоицизмом и «мужеством отчаяния».

ЛИТЕРАТУРА

Вайль, Генис 2001 — *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Корниенко 2020 — *Корниенко Н.* Читатели Михаила Шолохова: контексты эпохи //«Очень прошу ответить мне по существу…» Письма читателей М.А. Шолохову. 1929–1955. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 625–798.

Панов, Панова 2021 — *Панов С.И., Панова О.Ю.* Издатели и читатели французской литературы в СССР в конце 1920-х — 1930-е гг. // Новейшая история России. 2021. Т. 11, № 3. С. 738–754.

REFERENCES

Kornienko 2020 – Kornienko, N. “Chitateli Mihaila Sholohova: konteksty epohi” [“Readers of Mikhail Sholokhov: Contexts of the epoch”]. “*Ochen' proshu otvetit' mne po sushhestvu…*” *Pis'ma chitatelej M.A. Sholohovu. 1929–1955* [“*Kindly*

[33] См.: *Ангаров А.* Трагедия пацифизма (рец. на «Прощай, оружие!». М., 1936) // Известия. 1936. 8 окт.; *Динамов С.* Предисловие // Хемингуэй Э. Прощай, оружие. М.: ГИХЛ, 1936. С. 5–19; *Адмони В.* Рец. на кн. «Прощай, оружие». М., 1936 // Литературный современник. 1936. № 12. С. 197–200; *Сильман Т.* «Прощай, оружие» Хемингуэя // Звезда. 1936. № 11. С. 171–178.

[34] Статьи «Кто убил ветеранов войны во Флориде» (“Who Murdered the Vets?” *New Masses* (17 Sept. 1935): 9–10; рус. пер. Е. Калашниковой, опубл:: Интернациональная литература. 1935. № 12. С. 56–60); «Крылья над Африкой» (“Wings Always Over Africa.” *Esquire Magazine* (January 1936); рус. пер.: «За рубежом». 1936, март. № 8. С. 169); письмо в защиту испанского художника Луиса Кинтанильи (рус. пер.: Интернациональная литература. 1936. № 2. С. 155).

[35] См., напр.: *Кармон У.* Письмо из Нью-Йорка // Интернациональная литература. 1937. № 5. С. 232; *Миллер-Будницкая Р.* Эрнест Хемингуэй // Интернациональная литература. 1937. № 6. С. 209–219; *Олеша Ю.* Эрнест Хемингуэй // Интернациональная литература. 1937. № 11. С. 209 (Рубрика «Антифашистские писатели мира»). См. также [White 2021].

ask you to answer me to the point…" Readers' letters to M.A. Sholokhov, 1929–1955], 625–798. Moscow: IMLI RAN Publ., 2020. (In Russ.)

Panov, Panova 2021 — Panov, Sergei I., and Olga Yu. Panova "Soviet Publishers and Readers of French Literature, Late 1920s – 1930s", *Noveishaia istoriia Rossii* 11, no. 3 (2021): 738–754. (In Russ.)

Vail, Genis 2001 — Vail, Peter, and Alexander Genis. *60-e. Mir sovetskogo cheloveka* [*The 60s. The World of the Soviet Man*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001. (In Russ.)

White 2021 — White, Frederick. "Ideological Profit: Hemingway, Kol'tsov and the Spanish Civil War." *The Hemingway Review* 41, no. 1 (Fall 2021): 43–67.

© 2024, О.Ю. Панова
Дата поступления в редакцию: 23.03.2024
Дата одобрения рецензентами: 29.04.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Olga Yu. Panova
Received: 23 Mar. 2024
Approved after reviewing: 29 Apr. 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОТЗЫВЫ ЧИТАТЕЛЕЙ НА КНИГИ Э. ХЕМИНГУЭЯ (1935–1937)

1. Без указания имени. «Смерть после полудня»

18.07.1935.

Резко упадочное произведение, характерное для капиталистического Запада. Темы войны, темы гибели тореадора, смерти во всякое время, не только после полудня, производит весьма неважное, подавляющее впечатление.

Автор вдается в гротеск, не умеет как следует использовать свой талант, хотя и мог бы кое-что дать. Он иногда [из]лишне сентиментален («Канарейка в подарок»), иногда очень мелодраматичен, хотя грубо, с дешевыми нагромождениями жути («Смерть после полудня», отчасти также «Альпийская идиллия»).

Польза книги для нашего советского читателя весьма относительна, можно рекомендовать некоторые рассказы как пример несколько болезненной деградации, упадка литературы на Западе, спуска по наклонной плоскости с ее традиций.

В целом нельзя приветствовать на фоне жизнерадостной стройки будущего такие книги. Это что-то мрачное, жуткое, напоминание

о пережитом индивидуализме, не находящем себе исхода, кроме как в бессмысленных картинах боя быков в Испании или похождения бродяг в Мексике и Западных Штатах.

Америка отражена, пожалуй, лучше Европы (которую автор плохо понимает). Пейзаж отражен кое-где неплохо. Психологом автора назвать нельзя.

Нельзя похвалить книгу.

Переводчики работали хорошо.

Харьков. Возраст 27 лет. Профессия — техник-моторист, наблюдающий за станцией.

2. В. Герасимов. «Смерть после полудня»

6.08.1935.

Уважаемые товарищи!

Прочитав книгу «Смерть после полудня» Эрнеста Хэмингуей, я был и удивлен и возмущен той бессмысленностью и бессодержательностью, каковую выпускает ваше издательство.

Ни в одном рассказе читатель не может видеть определенного смысла. Начиная с первой строки и кончая последней, набор фраз, и только.

На какое дело уговаривал мужчина женщину — или на операцию, или еще на что, этого читатель выяснить и понять никак не может. Читатель может только строить догадки. Но ведь я могу думать одно, а вы — другое. Весь рассказ выглядел бы совершенно иначе, если бы вопрос мужчины, относящийся к своей спутнице «А кризис?» — попал бы в рассказ, но этого вопроса в рассказе нет, а имеется он в предисловии Ивана Кашкина, в котором тот пытается дать объяснение к тому или иному рассказу. Но этот ключ к большинству шифрованных рассказов не подходит, и читатель остается — мягко выражаясь — в недоумении. И потом, причем тут «Белые слоны»? С таким же успехом этому рассказу можно дать заглавие «Социалистическое строительство», и читатель получил бы одинаковое удовольствие, как и от «Белых слонов».

Вторым «шедевром» этой книги является рассказ «Победитель не получает ничего». Все три слова рассказа начинаются буквально с одних выражений и фраз.

Примерно сорок строчек или целая страница каждой главы отпечатана слово в слово. Но тут, очевидно, мистер Хемингуей пере-

солил. В каждой главе имеется смысл, но и этот смысл вертится около кельнерши. Было бы вполне уместно поставить на кельнерше точку и этим ограничить рассказ, т. к. дальнейшее повествование о насильниках и о «сыне члена географического общества в Террите»[1] так же лишено всякого смысла, как и вся книга.

Не только меня, простого рабочего, но и людей более компетентных, коим я давал прочитать эту книгу, — удивляет одно обстоятельство. Неужели такое издательство, как ваше, не может выпускать более интересной и более осмысленной литературы для советского читателя, чем издание никому не нужной литературы, как книга Хемингуея. Ведь книга Толстого, Шолохова, и ряда других советских писателей вычитывается до дыр, но этих книг не хватает, между тем как эта книга, вышедшая в восьмитысячном тираже, не читается, а если и читается, то только для того, чтобы выразить свое возмущение и автору, и издательству.

Прошу Вас принять мои искренние пожелания для дальнейшей работы по изданию более нужных книг для советского читателя, чем книга Хемингуея.

В. Герасимов.

Ленинград, 2-й Муринский, д. 13, кв. 19. Рабочий. Завод им. Энгельса. Токарь 7-го разряда, возраст 30 лет.

3. Без указания имени. «Смерть после полудня»

3.10.1935.

Уважаемые издатели!

[В книге] «Смерть после полудня» Эрнеста Хемингуей в конце натолкнулась, что можно написать свой отзыв. Книга написана без всякой идеи. Не производит никакого впечатления. Какая-то бессмыслица. Нет художественной краски. Сколько я читаю книг и плохих, и хороших, но такой чепухи еще не встречала. Возраст 21 год. Профессия — техник.

4. М.М. Голубев. «Смерть после полудня»

31.10.1935.

Прочитал книгу «Смерть после полудня», Эрнест Хемингуей. Ее же прочитали семь человек меня окружающих. К очень великому сожалению все без исключения прочитавшие дают нехороший отзыв о книге.

Прежде всего, на что следует указать:

1. Ни в одном рассказе нет целеустремленности. Взятое — исключительно натура, доведенная до конца. Маленькие сценки, охватывающие «выход из комнаты», поучительного читателю дать не могут. Уж очень слабо само рассуждение автора.

2. Трудно поддается нахождению нити эпиграф с основной частью рассказа. А если оно и есть (в некоторых случаях), то ясности никакой не вносится. Точнее — эпиграфы и рассказы не пополняют друг друга, а лишь вводят в заблуждение читателя.

3. Упрощенность, примененная в некоторых рассказах, очень «упрощена». В практической жизни много трудов следует положить, чтобы подобное встретить. Может быть, здесь отразилась натура взятого, но она (натура сегодняшнего дня) не будет правдива завтра.

4. Мало дает книга познаний, за исключением лишь (очень мало) рассуждения описуемых (переезды по районам).

В части оформления — книга оформлена хорошо. Не хватает вкладыша во избежание загибов углов. Последний необходим.

Многие в оценке согласны со «Старой леди»[2] («Смерть после полудня»). Читаются на «сон грядущий».

Адрес: 77-й разъезд. Забайкальская железная дорога, п/п 2910.

С compриветом, Голубев М.М.

Может быть, мы еще очень мало разбираемся в литературе, но таких очень много, их масса.

5. М.В. Радаев. «Фиеста»

24.06.1936.

В «Фиесте» Эрнеста Хемингуея дан парад пляшущих мещан.

Только самовлюбленный мещанин, любящий ту порочную обстановку, которая является средой героев «Фиесты», способен облачить ее в тогу трогательных чувств и неудовлетворенных мечтаний. Да и эта неудовлетворенность у Роберта Кана и Джейк Барнса являются скорей следствием неудач в соревновании за тело хорошенькой Брет с полированным сердцем, чем неудовлетворенностью от несправедливости и тяжести капиталистического общества.

Где в романе дана пусть не критика, но хотя бы поверхностная насмешка над своим обществом? А ведь героями являются сами «мастера культуры», которые обязаны быть выше обывателя и разить корень зла. Они вместо этого любят втроем, пьют и полулежа работают.

Единственный герой критикующий — это Билл Гордон. Он умен, остроумен, и, главное, подходит к критике основ. Беда лишь в том, что у него на каждое слово критики приходится стакан водки.

Кто же положительные герои?

Пусть звучит это парадоксально, но к таким можно отнести распущенную Брет и бездельника Майка, т. к. Брет и Майк — продукт своего общества, и мы обязаны, в силу этого, принять их не изолированно от их среды¸ а такими, как они есть.

Майк Кембелл прошел все ужасы войны и вышел оттуда, презирая и смеясь над своим обществом, с его персонажами и орденами. Он отплатил своему обществу тем, что стал бездельником, а это самый тяжелый ответ для общества, во всяком случае, он более действен, чем неопределенные стоны «мастеров культуры».

Брет Эшли красива. Физический облик ее, данный в романе своеобразно, позволяет каждому создать ее в своем воображении и по своему усмотрению в тех формах и с той ретушью, которые отвечают идеалу красоты лично для каждого читателя. Распущенность Брет компенсируется ее искренностью и правдивостью. Остается ее красота — красоте же многое прощают.

Что мы вправе требовать от писателя?

Мы вправе требовать от писателя, чтобы он был за данное общество или против него. Не место писателю в слюнявом, неопределенном, мещанском болоте. Его физиономия должна быть ясна!

Сейчас не времена Белинского, когда трудно было определиться, когда можно было метаться между философиями Шеллинга, Фихте и Гегеля, когда надо было преодолеть утопизм Фурье, Кабэ, Луи Блана[3] для того, чтобы прийти к Фейербаху и понять, куда надо направлять стрелы.

Мы сейчас живем в великую эпоху Ленина–Сталина, когда искать нечего, когда определилось только два лагеря: лагерь социализма, мира, культуры, обилия и лагерь фашизма, войны, средневековья, грабежа.

Сейчас писатель-мещанин, ноющий в болоте, противен — он недостоин печататься в нашей стране.

Выпуск книги «Фиеста» Эрнеста Хемингуея по этой причине является ошибкой — она ничего не способна показать, нравы в ней убоги. Над убожеством же нечестно смеяться, но оно и недостойно, чтобы его разить. Оно само или определится, или умрет.

Радаев М.В. Инженер.

6. Георгий Федорович Девятников. «Прощай, оружие!»

24.03.1937.

Пишет Девятников Георгий Федорович. Я пишу вам в редакцию письмо и хочу написать свой отзыв о книге «Прощай, оружие!» писателя Эрнеста Хэмингуей. Книга мне очень понравилась, но я не пойму, в конце книги умерла ли Кэтрин Баркли?

Прошу редакцию, чтобы она сообщила мне. Сообщите, пожалуйста.

Мой адрес, где я проживаю: город Рославль, Кожевенная улица, дом № 17, получить Девятникову Георгию Федоровичу. Затем до свидания. Дайте ответ.

Источник: РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 677. Отзывы 1–4, 6 публикуются по автографам, отзыв 5 — по маш. коп. Печатается с сохранением ряда авторских особенностей (написание личных имен и проч.). Авторы писем дают отзывы на следующие издания:

1. *Хемингуэй Э.* Смерть после полудня. М.: ГИХЛ, 1934. 269 с.

Содержание:

Кашкин И. Эрнест Хемингуэй (с. 3–29).

Из сб. «В наше время»:

Индейский поселок / пер. О.П. Холмская.

Доктор и его жена. Что-то кончилось. Трехдневная непогода / пер. Н.А. Волжина.

Боксер / пер. Е.С. Романова.

Очень короткий рассказ / пер. Н.К. Георгиевская.

Дома / пер. Н.Л. Дарузес.

Мистер и миссис Эллиот / пер. И.К. Романович.

Кошка под дождем / пер. Л.Д. Кислова.

Не в сезон / пер. Н.К. Георгиевская.

Кросс-Каунтри по снегу / пер. В.М. Топер.

На Биг-Ривер I. На Биг-Ривер II / пер. О.П. Холмская.

Из сб. «Мужчины без женщин»:

Десять индейцев / пер. А.Н. Елеонская.

В чужой стране / пер. Л.Д. Кислова.

Только вопрос / пер. И.К. Романович.

Che ti dice la patria? / пер. Н.К. Георгиевская.

Альпийская идиллия / пер. В.М. Топер.

Белые слоны / пер. А.Н. Елеонская.

Канарейку в подарок / пер. Н.Л. Дарузес.

На сон грядущий / пер. Е.Д. Калашникова.

Из книги «Смерть после полудня»: фрагмент 12 / пер. В.М. Топер.

Из книги «Победитель не получает ничего»:

Посвящается Швейцарии / пер. Е.Д. Калашникова

Чисто, светло. Дайте рецепт, доктор / пер. Е.С. Романова.

2. *Хемингуэй Э.* Фиеста / пер. В.М. Топер. М.: Гослитиздат, 1935. 224 с. (*Гарин Н.* Послесловие. С. 222–224).

3. *Хемингуэй Э.* Прощай, оружие! / пер. Е.Д. Калашникова. М.: ГИХЛ, 1936. **341 с.** (*Динамов С.* Послесловие. С. 5–19).

[1] Кельнерша станционного буфета, вокзальные носильщики (автор отзыва ошибочно написал «насильники»), «сын члена географического общества» мистер Гаррис — персонажи рассказа «Посвящается Швейцарии» (“Homage to Switzerland”), состоящего из трех частей: «Развлечения мистера Уилера в Монтре», «Мистер Джонсон откровенничает в Веве», «Сын члена географического общества в Террите».

[2] В книге «Смерть после полудня» есть персонаж старая леди (Old Lady), с которой автор ведет беседы и споры, по ее просьбе разъясняет подробнее те или иные стороны корриды. Порой старая леди критикует автора, выражает скепсис. С помощью этого персонажа Хемингуэй оживляет повествование и демонстрирует свое искусство выстраивания диалога, в том числе и сократического.

[3] Утопический роман французского философа Этьена Кабе (1788–1856) «Путешествие в Икарию», опубликованный до этого в сокр. переводе (М.: Новая Москва, 1924), полностью вышел в издательстве «Academia» в 1935 г. в серии «Социалистические утопии»: *Кабе Э.* Путешествие в Икарию: философский и социальный роман / ст. Н.Л. Мещеряков; коммент. Г.О. Гордон. М.; Л.: Academia, 1935. В 2 т. Сочинения Ш. Фурье и Луи Блана, активно издававшиеся в России до 1917 г., в 1920-х–1930-х гг. почти не публиковались, но изложение и критика их идей давались в учебной и научно-популярной литературе.

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-75-102
https://elibrary.ru/JFRHMA
УДК 821.111(73).0

Виолетта КАЯВО

НЕСВЯТОЙ «СВЯТОЙ ДЭЙВ»: КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА ДЭВИДА ФОСТЕРА УОЛЛЕСА (ОБЗОР)

Аннотация: В обзоре рассматривается развитие критической рецепции личности и творчества Дэвида Фостера Уоллеса (1962–2008). Особое внимание уделяется оценке Уоллеса одновременно как высокоинтеллектуального, религиозного писателя-философа и даже мученика (образ «святого Дейва» — “Saint Dave”), чьи произведения требуют глубокого анализа, и как автора, популярность книг которого — результат маркетинговых манипуляций и работы издателей, ничего не имеющих общего с его писательским талантом. По мнению некоторых исследователей, именно маркетологи создали для Уоллеса «культовый» образ главного американского писателя рубежа тысячелетий, а его книги вряд ли станут классикой. Другие же считают его автором, который совершил «революцию» в литературе, выступив первым против иронии и цинизма постмодернизма. Рассматриваются монографии, посвященные анализу личности Уоллеса, его религиозных, философских воззрений и особенностей творчества, а также работы, основанные на изучении его писательского архива. Уделяется внимание не только англо-, но и русскоязычной критике, однако последняя во многом основывается на указанных зарубежных источниках. Делается вывод о том, что разница во мнениях вызвана отождествлением Уоллеса-писателя с Уоллесом-человеком, чья жизнь была осложнена борьбой с зависимостями и депрессией, а также критикой его произведений посредством критики его личности. Подчеркивается, что произведения Уоллеса имеют значение для современной литературы и необходимо делать их объектами беспристрастного анализа, не обожествляя и не демонизируя Уоллеса, не возводя его в ряды страдающих гениев.

Ключевые слова: Дэвид Фостер Уоллес, рецепция творчества, американская проза XX–XXI вв., «Бесконечная шутка», постмодернизм, пост-постмодернизм, «новая искренность».

Информация об авторе: Виолетта Александровна Каяво, старший преподаватель, соискатель ученой степени к.ф.н., Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, пр-т Ленина, д. 51, 620083, г. Екатеринбург, Россия. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3416-798X. E-mail: kaiavo.violetta@urfu.ru.

Для цитирования: *Каяво В.А.* Несвятой «святой Дэйв»: критическая рецепция личности и творчества Дэвида Фостера Уоллеса (обзор) // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 75–102. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-75-102

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-75-102
https://elibrary.ru/JFRHMA
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Violetta KAIAVO

UNHOLY “SAINT DAVE”: CRITICAL RECEPTION OF DAVID FOSTER WALLACE’S PERSONALITY AND WORKS. A REVIEW

***Abstract*:** The review examines the critical reception of David Foster Wallace’s personality and works. A particular attention is paid to the appreciation of David Foster Wallace (1962–2008) in foreign criticism as an intellectual, religious writer-philosopher and a martyr (“Saint Dave”), whose works require deep analysis, and as a writer whose popularity is the result of marketing manipulations and publisher’s work, which has nothing to do with his talent. According to some researchers, it was market specialists who created his iconic image as the most important American writer of the turn of the millennium, and his books are unlikely to become classics. Others consider him the author who caused a “revolution” in literature, being the first to oppose postmodernist ironic and cynical attitudes. The paper reviews books dedicated to Wallace's personality, his religious, ethical and philosophical views, as well as studies based on the archive of David Foster Wallace. Attention is also paid to Russian-language critical works, although it is largely based on the above-mentioned foreign criticism. It is concluded that to a large extent the difference in opinion is caused by the identification of the writer with the man, whose life was complicated by the struggle with addiction and depression, as well as by the analysis of his works based on his personality. It is emphasized that Wallace's works are important for contemporary literature, and they are to be studied objectively, without deifying / demonizing Wallace or elevating him to the ranks of suffering geniuses.

Keywords: David Foster Wallace, critical reception, American prose of the XX–XXI centuries, *Infinite Jest*, Postmodernism, Post-postmodernism, New Sincerity.

Information about the author: Violetta A. Kaiavo, Senior Lecturer, PhD Candidate, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin; Lenin ave., 51, 620083 Ekaterinburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3416-798X. E-mail: kaiavo.violetta@urfu.ru.

For citation: Kaiavo, Violetta. “Unholy ‘Saint Dave’: Critical Reception of David Foster Wallace’s Personality and Works. A Review.” *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 75–102. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-75-102

О Дэвиде Фостере Уоллесе (David Foster Wallace, 1962–2008), лауреате литературных премий и стипендии Макартура, часто пишут как о вундеркинде, великолепном эссеисте, философе и как о писателе, который первым отверг иронию постмодернизма и провозгласил стремление к искренности, что стало основой для рассуждений о его месте в литературном процессе США. Д.Ф. Уоллес, как отмечает М. Босуэлл (Роудс Колледж, США), стал «нервным представителем до сих пор неназванной […] третьей волны модернизма» и «исходил из предположения, что с модернизмом и постмодернизмом “покончено”» [Boswell 2020: 1]. Помимо этого, в литературоведении его творчество связывают с появлением так называемой «новой искренности» (New Sincerity), главным образом из-за опубликованного в 1993 г. эссе-манифеста против иронии «E Unibus Pluram: телевидение и американская литература» (“E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction”).

Особое внимание к Дэвиду Фостеру Уоллесу стали проявлять после его смерти — как выразился писатель Джонатан Франзен в эссе “Farther Away” (в переводе Л. Мотылева «Дальний остров»), самоубийство «превратило его в публичную легенду» [Franzen 2011]. И действительно, трагедия запустила процесс издания ранее неопубликованных произведений; появились многочисленные диссертации, монографии, сборники эссе. Особенно важными стали открытие архива в Центре Гарри Рэнсома в Техасе и создание международного общества и журнала, посвященного исключительно творчеству Уоллеса. Интерес к личности и произведениям писателя продолжает расти, и отечественная критика здесь не исключение, хотя исследовательских работ на данный момент довольно немного. Вероятно, это связано с поздним переводом произведений Уоллеса на русский язык. Его magnum opus, роман *Infinite Jest*, С. Карпов и А. Поляринов переводили несколько лет, и издание «Бесконечной шутки» на русском появилось только в 2019 г., спустя 23 года после публикации оригинала. Переводы на другие языки появились также довольно поздно, за исключением изданий на итальянском (2000) и испанском (2002) языках.

На волне интереса русскоязычных читателей к «Шутке», стали появляться переводы других произведений Уоллеса. С. Карпов перевел сборник рассказов «Короткие интервью с подонками» (*Brief Interviews with Hideous Men*) в 2019 г., и еще через два года — сборник «Забвение» (*Oblivion: Stories*). В 2022 г. был издан дебютный роман Уоллеса «Метла системы» (*The Broom of the System*) в переводе

Н. Караева; затем появилась книга «Дэвид Фостер Уоллес. Избранные эссе», в которой С. Карпов и А. Поляринов поместили переводы — по их мнению, лучших — эссе и статей писателя из сборников «Может, это и интересно, но повторять не хочется» (*A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, 1997), «Посмотрите на омара» (*Consider the Lobster*, 2005) и «Во плоти и нет» (*Both Flesh and Not*, 2012). Непереведенными остаются: роман «Бледный король» (*The Pale King*, 2011), который выдвигался на Пулитцеровскую премию; сборник рассказов «Девушка с любопытными волосами» (*Girl with Curious Hair,* 1989); дипломная работа по философии под названием «Судьба, время и язык: эссе о свободной воле» (*Fate, Time, and Language: An Essay on Free Will*, 2010). Исследование «Все и даже больше: сжатая история бесконечности» (*Everything and More: A Compact History of Infinity,* 2003), где Уоллес анализирует работы немецкого математика Георга Кантора, и книга «Означивающие рэпперы: рэп и раса в городском настоящем» (*Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present,* 1990), написанная в соавторстве с близким другом Марком Костелло, также доступны только на языке оригинала.

Как можно увидеть из перечисления выше, знакомством с ДФУ — так его называют поклонники — мы в России во многом обязаны А. Поляринову и С. Карпову. Поляринов, отмечая, что он не считает себя «суперпрофессиональным переводчиком» и что без «Карпова перевода и не случилось бы», дает следующий ответ на вопрос, почему несколько лет «роман лежал никому не нужный»:

> …тот факт, что перевод этот сделали мы, своего рода диагноз всей нашей издательской индустрии. В 145-миллионной стране не нашлось денег для супер-профи, который бы перевел классический текст. Ну, и «Улисса» на русский в свое время перевел физик Хоружий. Так что, видимо, такая традиция: все прекрасные огромные романы, которые наши читатели для себя открывают, должны быть сделаны по любви, а не по заказу [Поляринов, Максимова 2022: 12].

Однако главная преграда, которая стоит на пути переводчиков, читателей и исследователей — это язык и стиль повествования Уоллеса, а также объем его произведений. Уже на этапе редакции его романов, согласно единственной на сегодняшний день биографии Д.Т. Макса, возникали разногласия с Уоллесом, который отрицательно относился к любым исправлениям и сокращениям [Max 2012: 409].

Поляринов, популяризатор творчества Уоллеса в России, в своем сборнике эссе «Почти два килограмма слов» пишет об «известной байке», связанной с публикацией «Бесконечной шутки», текста, вокруг которого выстраивается вся дискуссия о писателе:

> …когда менеджеры издательства «Литтл, Браун» собрались на совещание, посвященное грядущему изданию «Шутки», директор на полном серьезе спросил: «Скажите, а кто-нибудь вообще прочитал эту книгу дальше 70-й страницы?» Руку поднял только редактор Уоллеса Майкл Питч [Поляринов 2019: 8].

Определение Поляриновым «Бесконечной шутки» как «классического текста» могло бы быть оспорено зарубежными исследователями. Социолог Т. Медвец (Калифорнийский университет, Сан-Диего) утверждает, что роман, в котором свыше тысячи страниц и около четырехсот примечаний, стал популярным вовсе «не благодаря виртуозным талантам писателя» — и прямо говорит о «графомании и неорганизованности» Уоллеса [Medvetz 2022: 111–112]. Успех «Шутки» был во многом обеспечен работой редакторов, литературных агентов, рецензентов и рекламщиков: например, известные 388 примечаний — это не «творческое решение автора», а попытка найти компромисс между Уоллесом, который значительно превысил объем и при этом сопротивлялся правкам, и Питчем, который боялся, что книгу будет невозможно продать [Medvetz 2022: 110]. Кроме того, роман появился в период, когда критики и писатели боялись кризиса художественной литературы в цифровую эпоху; также высказывались опасения по поводу будущего американского романа вообще [Medvetz 2022: 115]. Такое произведение как «Бесконечная шутка», в котором Уоллес подыграл поп-культуре и одновременно осудил ее, стало «естественным прототипом оплакиваемого жанра», а именно «длинного, сложного, бравурного романа, связанного с такими писателями, как Томас Пинчон и Джон Барт» [Medvetz 2022: 115]. Тем не менее «Шутка» не получила ни одной награды: например, она не попала в список финалистов Национальной премии критиков 1996 г., потому что ни один из двадцати четырех членов совета не смог ее прочитать. Медвец признает, что книга произвела впечатление на критиков и читателей, однако ставит под сомнение то, что она может стать классикой — это связано со спадом ее популярности и ростом

негативной реакции за пределами США. Британские критики, например, не упустили возможность выразить пренебрежение к американской литературе, называя «Шутку» проявлением «максимального американского чудачества» [Medvetz 2022: 126].

Некоторые исследователи признавали ум и эрудицию Уоллеса, но все это было, по их мнению, «слишком»: сочинение Уоллеса очень длинное, сложное и содержит множество постмодернистских излишеств (388 примечаний в том числе). Бывший профессор Йельского университета, специалист по американской литературе Э. Хангерфорд также считает, что популярность «Бесконечной шутки» обусловлена маркетингом. Она пишет:

> Маркетологи книги [...] знали, какой вызов спровоцирует их [читателей. — *В.К.*]: достаточно ли вы умны и сильны, да и достаточно ли вы мужественны, чтобы прочитать тысячестраничный роман гения? Конечно, они сказали «да» [Hungerford 2016 b].

С другой стороны, критика в адрес Уоллеса и его романа тоже выглядит довольно спорной. В книге «Создавая литературу сейчас» (*Making Literature Now*) Э. Хангерфорд высказывается еще резче: основываясь лишь на биографии Д.Т. Макса и некоторых рассказах Уоллеса, она обвиняет писателя в мизогинии и добавляет, что его агрессивное отношение к женщинам отражает его отношение к читателям в том числе — оно такое же агрессивное и неуважительное [Hungerford 2016a: 141–142]. Если Медвец анализирует феномен популярности романа Уоллеса в свете социологических теорий, то в высказываниях феминистки Хангерфорд видна личная неприязнь к Уоллесу, и ее критика не выглядит убедительной. Заявление о том, что у нее нет времени читать разрекламированную «длинную книгу» [Hungerford 2016 b], выглядит, по словам писателя и литературного критика Тома Леклэра, возмутительным [LeClair 2016].

С указанным выше доводом Т. Медвеца о «графомании и неорганизованности» Уоллеса отчасти тоже можно было бы согласиться. Однако К. Хейс-Брейди (Университетский колледж Дублина, Ирландия) в книге «Неописуемые неудачи Дэвида Фостера Уоллеса» рассматривает многословие автора, а также неоконченность сюжетов, фрагментарность повествования, избыток сносок и комбинацию сленга с литературным языком не только как творческие «неудачи», но и как *достоинства*. Хейс-Брейди использует слово «неудача»

(failure), чтобы подчеркнуть, что тема ошибок и разочарований всегда присутствовала в творчестве Уоллеса. Например, первым названием *Infinite Jest* было «Неудавшееся развлечение» (*A Failed Entertainment*) — по словам самого Уоллеса, роман был задуман именно как «развлечение, которое не работает» [Hayes-Brady 2016: 2–3]. Раскрывая влияние философии Л. Витгенштейна и Р. Рорти на творчество писателя, Хейс-Брейди подчеркивает, что эти «неудачи» передают его тревогу по поводу глобальных проблем, таких как невозможность межличностной коммуникации и склонность к солипсизму в современном мире.

Английская писательница Зэди Смит в книге «Меняя точку зрения: эссе, написанные по случаю» посвящает последнюю главу Уоллесу, где анализирует его сборник рассказов «Короткие интервью с подонками». Смит восхищается энциклопедическими знаниями, мышлением Уоллеса и называет его своим любимым писателем. С другой стороны, она также отмечает сложность его творчества и сравнивает чтение его произведений с работой музыканта, которая требует регулярной практики: «Чтобы оценить Уоллеса, вам необходимо *по-настоящему* его прочитать — и затем *перечитать*» [Smith 2009: 365–366].

К 20-летию выхода «Бесконечной шутки» американский журналист Т. Биссел отметил, что неологизмы, сложный слог Уоллеса и описания, поражающие воображение, — это то, что делает роман «электрически живым» [Bissell 2016; пер. А. Поляринова]. По мнению Биссела, «Шутка» — это не просто новаторский «роман о языке», а «новая лексикографическая реальность» [Bissell 2016].

Очевидно, что творчество Уоллеса и феномен его популярности в США до сих пор остаются предметом обсуждения как в положительном, так и в отрицательном ключе, и это часть естественного спора специалистов о том, какой вклад вносит тот или иной писатель в литературу. Однако комментарии критиков о «постмодернистских излишествах» заставляют задаться еще одним вопросом: каким был творческий метод Уоллеса, который эти «излишества» критиковал и сам же, как оказалось, их использовал?

Здесь необходимо обратиться к упомянутому выше эссе «E Unibus Pluram: телевидение и американская литература» и интервью Уоллеса для Ларри Маккэффри. И в эссе, и в интервью Уоллес утверждает, что «отчаяние и стазис» в американской литературе были спровоцированы телевидением, которое заменило писателям

реальность[1]. Профессор Университета Глазго Стивен Дж. Берн пишет, что, используя «телевизионные шоу о самих телевизионных шоу» и заставляя зрителя смотреть программы о самом процессе просмотра, «телевидение стремится ввести зрителей в заблуждение, заставляя их думать, что они интеллектуально критикуют наблюдение, а не пассивно потребляют» [Burn 2012: 7]. По мнению Уоллеса, такая стратегия была заимствована из постмодернистской литературы: «Теперь телевидение берет элементы *постмодерна* — инволюцию, абсурдность, сардоническую усталость, иконоборчество и бунтарство — и приспосабливает для зрелищ и потребления»[2].

Уоллес видел решение этой проблемы в том, чтобы отказаться от постмодернистской защитной иронии и подумать над «немодными» человеческими проблемами — стать «слишком искренними» (“too sincere”):

> …следующее поколение настоящих литературных “бунтарей” в нашей стране вполне может возникнуть в виде какой-нибудь странной группы *анти*бунтарей, […] тех, кто […] посмеет отойти от иронического посмотра[3].

Таким образом, как пишет А. Келли (Университетский колледж Дублина, Ирландия), «Дэвид Фостер Уоллес подтвердил и воплотил искренность как важнейшую ценность в своей жизни и творчестве, возможно, даже как определяющую черту» [Kelly 2010: 131]. Келли, опираясь на труд Л. Триллинга «Искренность и подлинность» (*Sincerity and Authenticity,* 1972), отмечает, что искренность — это «соответствие признания и реального чувства»; то, что также подразумевает общение с другими людьми. Искренность по отношению к самому себе обеспечивает искренность по отношению к другим (то есть искренним тебя также видят и остальные) [Kelly 2010: 131-132].

Однако это было актуально до XX в. Далее искренность вытеснилась понятием подлинности (аутентичности). Подлинность, в отличие от искренности, представляет собой нечто внутреннее и скрытое; это осознание человеком внутреннего «я», в то время как искренность подразумевает публичное выражение этого «я», которое подлежит

[1] *Уоллес Д.Ф.* Избранные эссе / пер. с англ. С. Карпова, А. Поляринова; послесл. С. Карпова. Екатеринбург: Гонзо, 2023. С. 149.

[2] Там же. С. 172.

[3] Там же. С. 194.

сомнению и воспринимается — что важно — с иронией [Kelly 2010: 133]. Тем не менее подлинность и искренность взаимосвязаны, о чем пишет и другой исследователь, профессор Мартин Пол Ив (Биркбек, Лондонский университет): можно вести себя «подлинно», по-настоящему, но не искренне и vice versa. Например, «если ваше истинное “я” — лжец и вы даете обещание, от которого впоследствии отказываетесь, вы были неискренни, но подлинны» [Eve 2019: 38]. Оба понятия фокусируются на некой правде, и «только сам человек может сказать, является ли он настоящим, подлинным (если он вообще может это сделать), но искренность — это социальная, общественная добродетель, которую могут проверить и оценить другие» [Eve 2019: 38].

А. Келли задается вопросом:

> Если, по мнению Уоллеса, писатель должен предвидеть, как его творчество будет воспринято читателями в сложной культуре и, таким образом, передавать то, что звучит правдиво, а не просто то, что является правдой, действительно ли он полностью искренен? […] Нет ли здесь шизофренического и/или манипулятивного качества, которое противодействует добрым намерениям художника как носителя истины?

Для Уоллеса, как пишет Келли,

> в поиске истинности намерений […] величайший ужас, но и единственное истинное облегчение — это пассивное решение отдать себя на суд другого [Kelly 2010: 135, 145].

Здесь Келли вводит понятие «новая искренность» (New Sincerity). Такая искренность Уоллеса «структурируется и наполняется диалогическим обращением к воззрениям и суждениям читателя»: чтение должно представлять из себя общение между писателем и читателем, двусторонний обмен опытом [Kelly 2010: 145]. Келли определяет Уоллеса именно как «пост-постмодерниста» и добавляет:

> …быть «пост-постмодернистом» поколения Уоллеса означает никогда не быть полностью уверенным, являетесь ли вы таковым; действительно ли вы справились с задачей избежать нарциссизма, солипсизма, иронии и неискренности [Kelly 2010: 145].

Понятие искренности для Уоллеса касается, как говорил он сам, «не только того, что верно для меня как для человека, но и того, что

будет звучать правдиво. Что поразит читателей, слушателей музыки или кого-то еще; то, что поразит их нервные окончания; то, что будет правдой в 2006, 2000 или 1995 годах»[4]. М. Боуден (Университет Лидса, Великобритания) также отмечает:

> Основная цель писателя — завоевать читательскую аудиторию: писатели пишут, зная, что их будут читать. Поэтому такой писатель, как Уоллес […] должен сочетать стремление к искренности с осознанием этого желания [Bowden 2021: 167].

То есть задача состоит в том, чтобы отделить диалог писателя и читателя от приемов, которые служат привлечению внимания: провозглашать искренность, чтобы заинтересовать, и быть при этом действительно искренним, настоящим [Bowden 2021: 168].

По мнению некоторых исследователей, такая интерпретация искренности полностью игнорирует иронию, которую Уоллес критикует, но при этом использует в своих произведениях. Э.О. Скотт в статье «Паника влияния»[5] отмечает, что если Уоллес и призывает к анти-иронии, то на самом деле он будто бы «оборачивает иронию обратно на себя» [Scott, 2000]. Н. Баннелл также пишет:

> Проза Уоллеса часто держится на противоречиях; несмотря на критику институционализированной иронии, она сама иронична. Некоторые критики утверждают, что Уоллес использует иронию против себя — иронию в служении искренности — другие утверждают, что его сочинения представляют собой и то и другое [Баннелл 2020].

Как он отмечает далее, Уоллес в своих произведениях колеблется «между реализмом и постмодернизмом, вымыслом и реальностью, иронией и искренностью — не позволяя ни одному из этих феноменов быть более привилегированным, чем другие» [Баннелл 2020]. Здесь Баннелл цитирует Э. Скотта, который добавляет:

---

[4] Nichols, M.J. "David Foster Wallace on Bookworm (1996–2006)". *YouTube.* September 23, 2021. Interview, 2:23:16. https://www.youtube.com/watch?v=Oy65OBX98tY

[5] В оригинале *The Panic of Influence*: в названии обыгрывается название книги Г. Блума «Страх влияния. Теория поэзии» (*The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 1973).

> Уоллес темпераментно стремится к множественности — к качеству, которое он назвал [...] «обаединством» (bothness). Он хочет быть одновременно искренним и ироничным, чувствительным и рассудительным...» [Баннелл 2020, цит. по: Scott 2000; пер. Е. Масловой].

Ли Константину (Мэрилендский университет, Колледж-Парк, США) в свою очередь связывает имя Уоллеса с «пост-иронией» («post-irony»):

> Сторонники пост-иронии не ратуют за банальный возврат к искренности — потому что не выступают с позиций анти-иронии — а скорее хотят сохранить постмодернистские критические озарения (в различных сферах), при этом преодолев их тревожные измерения. [...] Пост-ирония в данном случае означает усилия, направленные на то, чтобы выйти за рамки проблем, которые ирония создала в современной жизни и культуре [Константину 2019].

Уоллес использует постмодернистские приемы, одновременно критикуя их, но делает он это для «для обсуждения или представления исключительно старых человеческих истин» — так он «стремится восстановить то, что постмодернизм нарушил или погубил» [Константину 2019].

Некоторые исследователи считают, что подход Уоллеса к искренности и иронии смысла не имеет. Профессор Д. Браунер (Редингский университет, Великобритания) видит в использовании постмодернистской иронии неспособность писателя следовать собственным принципам [Brauner 2010: 11–12]. Уоллес преувеличивает влияние постмодерна, так как

> даже в период своего расцвета в 1970-е и 1980-е постмодернистская литература была в меньшинстве [...] Реализм всегда был доминирующим способом [...] «антибунтари», которых призывает Уоллес, уже существовали и продолжают процветать [Brauner 2010: 11–12].

Б. Макхэйл, профессор Университета штата Огайо и автор трех монографий о литературе постмодернизма, отмечает, что «писатели девяностых, казалось, были обречены на статус постмодернистов второго поколения», страдая от «страха влияния» (снова отсылка к Г. Блуму):

> Преследуемый чувством, что он опоздал, что его постмодернистские предшественники опережают и затмевают его, Уоллес на самом деле изо всех сил пытался вырваться из их тени [McHale 2015: 136].

Очевидно, что к вопросу об отношении Уоллеса к постмодернизму исследователи подходят по-разному. При этом большинство литературоведов, журналистов и критиков признают, что писатель произвел «революцию» в литературе [Boswell 2020: 12]. Творчество таких авторов, как Джонатан Франзен, Дэйв Эггерс, Джонатан Сафран Фоер, Джеффри Евгенидис и др., подтверждает это: в их произведениях также присутствует борьба с иронией постмодернизма [Boswell 2020: 11-12; Константину 2019]. П. Джайлз (профессор Института гуманитарных и социальных наук Австралийского католического университета) подчеркивает, что новаторство Уоллеса заключается в воссоздании «традиционных форм американского культурного идеализма в радикально чуждой им технологической среде»: постмодернистские ирония и цинизм, культивируемые телевидением, превратились в «настольно тривиальное явление», что для писателя стало важным двигаться в ином направлении [Джайлз 2023: 243–244].

Стремление Уоллеса к искренности на самом деле хорошо отражено в том, какой он показывает Америку на рубеже XX–XXI вв., и в том, как он анализирует природу ценностей американского общества.

Хронологию творчества писателя можно отследить с конца 1980-х и до начала 2010-х гг., т. е. с периода президентства Р. Рейгана и почти до окончания президентства Д. Буша-младшего (Уоллес умер в 2008 г.). В своей докторской диссертации И. Уильямс пишет, что в этот период в результате распада Советского Союза и окончания холодной войны укрепилось положение США как доминирующей на мировой арене страны, и Уоллес в своих романах, эссе и рассказах размышляет над тем, что происходит с американским обществом и культурой в условиях этого превосходства [Williams 2015: 176]. И несмотря на то что биограф писателя Д.Т. Макс заявлял, что «политика обычно не имела большого значения» для Уоллеса [Max 2012: 514], тот активно участвовал в выборах (однажды он голосовал за Р. Рейгана), и даже поверхностный взгляд на некоторые произведения показывает, что его особенно интересовало то, что происходит внутри страны [Williams 2015: 178].

Л. Томпсон (Сиднейский университет, Австралия) в монографии «Глобальный Уоллес. Дэвид Фостер Уоллес и мировая литература» (2017) пишет, что творчество Уоллеса нельзя рассматривать в пределах только лишь американской литературной традиции, но также подчеркивает, что «трудно представить другого литератора начала века, который бы так открыто обращался к американским культурным проблемам» [Thompson 2017: 1].

Сам Уоллес, говоря, например, о цели написания «Бесконечной шутки», отметил, что «хотел создать что-что по-настоящему американское, написать о том, каково это — жить в Америке в преддверии нового тысячелетия» (I wanted to do something real American, about what it’s like to live in America around the millennium) [Miller 2012: 59]. Также он обращал внимание на «вещи в современных Соединенных Штатах, из-за которых особенно трудно быть *настоящим* (курсив мой. — В.К.) человеком» (…things about the contemporary U.S. that make it distinctively hard to be a real human being) [McCaffery 2012: 26]. И. Уильямс пишет, что ключевым в данных цитатах является слово “real”. Оно имеет особое значение для понимания отношения Уоллеса к искренности и подлинности и означает, что Уоллеса интересовало «что-то подлинно […] «американское» (authentically […] ‘American), но также оно подразумевает «иерархию вещей, которые могут быть более “американскими”, чем другие» (implying a hierarchy of things that can be more ‘American’ than others) [Williams 2015: 3].

Как выглядит, по мнению Уоллеса, «подлинная», настоящая Америка на рубеже веков? В своих произведениях писатель показывает, что социальный, культурный и политический ландшафт США основывается на индивидуализме и культе личной свободы, а также на потребительстве, получении удовольствия и на иллюзии наличия выбора. «Подлинная» Америка Уоллеса — как бы парадоксально это не звучало — симулякр. Как писал Ж. Бодрийар, Америка — это гиперреальность; место, где грань между симуляцией и реальностью стерта; это «воплощенная утопия», в которой изобилие, «самоудовлетворение всей американской нации достигает своей высшей точки» [Бодрийар 2000: 101]. Уоллес подчеркивает, что телевидение, СМИ и реклама заменяют нам реальность, и это созвучно с идеями Бодрийара о том, что в Америке все превращается в знаки. Внешний мир становится доступен нам с экрана монитора, и у него исчезает материальная репрезентация. Производство «символического» становится важнее действительного преобразования

мира; об этом, например, рассуждают персонажи романа «Бледный король» в главе 19:

> Мы инфантилизируем [infantilize] себя. […] Мы думаем о себе как о гражданах, когда речь идет о наших правах и привилегиях, но не о наших обязанностях. […] Корпорации все лучше и лучше умеют соблазнять нас думать так, как думают они: о прибыли как о цели, а об ответственности, как о чем-то, что следует […] избегать в реальности[6]

Как было отмечено выше, язык и стиль Уоллеса создают сложную задачу для переводчиков. Сам Уоллес в интервью немецкому телеканалу ZDF сказал, что очень беспокоится о переводах «Бесконечной шутки» на языки, «которые он не знает»:

> Я волнуюсь, так как не знаю, что там. Там [в тексте] так много американских идиом, и я не знаю, можно ли их перевести или нет. […] Знаете, я хочу контролировать каждое слово, которое там есть[7].

Говоря о переводе книги на русский язык, считаем важным процитировать Н. Кудрявцева, редактора русского издания «Бесконечной шутки»:

> Наш перевод получился хорошим. […] У Уоллеса достаточно много намеренных неправильностей и искажений, огромных придаточных предложений; читателя вместе с героями как будто захлестывает массивный информационный поток. И тут есть два пути: либо «приглаживать» текст под стандарты своего языка, либо *следовать за автором* (курсив мой. — В.К.). Алексей [Поляринов] и Сергей [Карпов] выбрали второе» [Кузнецова 2019].

Второй вариант действительно оказывается самым верным: «американскость» творчества автора, сопряженная с многоуровневой идеей искренности, тоже определяет характер работы над переводами. Даже передача смежных по значению слов (real, true, sincere, authentic) должна быть проделана с осторожностью, без искажения заложенных Уоллесом смыслов.

---

[6] Wallace, David Foster.*The Pale King*. London: Penguin Books, 2012: 133–134. Перевод мой.

[7] Manufacturing Intellect. “David Foster Wallace unedited interview”. 2003. Video interview, 1:25:10. https://www.youtube.com/watch?v=iGLzWdT7vGc&t=1560s

Дискуссия о творчестве писателя стартовала в начале 2000-х гг., когда появились разборы и комментарии к «Бесконечной шутке». Однако уже с 2003 г. издаются труды, где рассматривается также личность Уоллеса — как, например, в монографии М. Босуэлла «Понимая Дэвида Фостера Уоллеса». Помимо тщательного разбора главных художественных произведений, Босуэлл представляет биографию и хронологию творческого пути автора.

Как подчеркивает Босуэлл, с детства жизнь Уоллеса была связана с академической средой. Выросший «в доме, полном книг» [Boswell 2020: 2], Уоллес говорил:

> Родители читали друг другу «Улисса» вслух, когда ложились спать. Мой отец читал «Моби Дика» моей младшей сестре и мне, когда нам было 6 и 8 лет [Katovsky 2012:6].

Семья Уоллесов была благополучной, и у детей были все возможности для получения образования и развития. В юности Уоллес считался талантливым теннисистом, и его любовь к этому виду спорта нашла отражение в «Бесконечной шутке» и некоторых эссе [Boswell 2020: 2].

Уоллес был блестящим студентом в Амхерст-колледже, где изучал математику, логику и философию; там же он проявил интерес к трудам Людвига Витгенштейна. Окончив колледж с отличием в 1985 г., он стал обладателем двух дипломов — по философии и по английскому и литературе, после чего получил степень магистра искусств в области писательского мастерства в Университете Аризоны. Уоллес мог бы продолжить свою научную карьеру и получить докторскую степень в Гарварде, но в тот период его психическое здоровье пошатнулось, и Уоллес бросил учебу. В 1987 г. был опубликован роман «Метла системы», появились сборники рассказов и критических эссе. В 1996 г. последовало издание «Бесконечной шутки»; в начале 2000-х книга попала «в список 100 самых важных англоязычных романов XX века по версии журнала “Time”» [Поляринов 2019: 12]. За свои труды Уоллес получил престижные награды, а вместе с ними и возможность преподавать литературу и писательское мастерство в лучших университетах Америки. Казалось бы, классический путь успешного писателя, если бы не тяжелая депрессия и зависимости, с которыми Уоллес боролся всю свою жизнь, но так их и не одолел.

Трудно было осознать, как человек, настолько интересующийся миром, мог совершить самоубийство. Как заметили многие критики,

смерть Уоллеса выявила его глубокие личные страдания и привела к формированию культового образа писателя-мученика, «Святого Дейва» (Saint Dave).

Э. Беннетт (Бристольский университет, Великобритания) в книге «Век самоубийств: литература и самоубийство от Джеймса Джойса до Дэвида Фостера Уоллеса» говорит о том, что главной проблемой Уоллеса, которая делает его творчество камнем преткновения для читателей и исследователей, была его голова:

> Серьезная боль, потенциальная опасность взрыва и крайнее насилие по отношению к головам людей являются примечательным мотивом в произведениях Уоллеса [Bennett 2017: 166–167].

В «Метле системы» и «Бесконечной шутке» постоянно взрываются головы: Джеймс Инканденца решает «стереть свою карту» крайне необычным способом, а именно засунув голову в микроволновку; бабушка Линор Бидсман исчезает, оставив рисунок человека с разрывающейся головой [Bennett 2017: 166–167]. Бандану, ставшей его визитной карточкой, Уоллес носил, «чтобы его голова не взорвалась» [Bennett 2017: 166–167]. Для Беннетта это показатель того, что пытливый ум изматывал Уоллеса, а его творчество было способом рассказать о душевной боли, представляя персонажей, страдающих от одиночества и депрессии, а также ищущих спасения в самоубийстве. Уоллес здесь опирается на «особую», как пишет Беннетт, силу литературы, которая позволяет ему выразить авторскую индивидуальность и одновременно скрыть ее [Bennett 2017: 166].

Уоллес действительно был психически неустойчив и борьбу с внутренними демонами выносил на страницы своих произведений, но только ли это определяло характер его творчества?

В архиве Центра Гарри Рэнсома при Техасском университете содержится более трехсот книг из личной библиотеки Уоллеса с его пометками на полях. Наряду с вниманием Уоллеса к американской теме и полемикой с писателями-постмодернистами, в его прозведениях исследователи находят влияние литератур разных народов мира [Thompson 2017: 5]. Личная библиотека Уоллеса содержит тексты на среднеанглийском и старофранцузском; произведения Гёте, Толстого, Борхеса [Thompson 2017: 9]. Писатель также интересовался латиноамериканскими, восточноевропейскими, афроамериканскими и русскими авторами: Л. Томпсон выделяет интерес Уоллеса к Х. Кортасару,

Ф. Кафке, Ф. Достоевскому. Уоллес понимал, как важны традиции западной литературы, а не только лишь американской, и поэтому интерпретировать творчество Уоллеса необходимо по отношению к мировым литературным традициям в том числе [Thompson 2017: 5, 243]. Для отечественного литературоведения особое значение имеет влияние Ф.М. Достоевского на творчество писателя [см. об этом, напр.: Chances 2021, Bowden 2021].

Пониманию воззрений и личности Д.Ф. Уоллеса также способствуют монографии, посвященные анализу духовной составляющей его произведений. Религиозной прозу Уоллеса считает А.С. Миллер — теолог, профессор философии Коллин-колледжа (Мак-Кинни, Техас). Его книга «Евангелие по Дэвиду Фостеру Уоллесу: скука и зависимость в эпоху рассеянности» была опуликована издательством Bloomsbury в 2016 г. в серии «Новые направления в религии и литературе» (New Directions in Religion and Literature). Книга разбита на тридцать коротких тематических глав («Зависимость», «Отчаяние», «Ирония», «Скука», «Безразличие», и т. д.), стиль которых больше напоминает разговорный. Миллер видит в произведениях Уоллеса нечто религиозное, но подчеркивает, что не собирается показывать писателя как «постмодернистского святого» [Miller 2016: 1]. При этом автор спорит с критиками Х. Дрейфусом и Ш.Д. Келли, считающими, что Уоллес является нигилистом, олицетворением «безбожного гипериндивидуализма» [Miller 2016: 109].

Исследователь опирается на идею Уоллеса о том, что не бывает так, чтобы человек не поклонялся чему-либо — вопрос только в том, что он выбирает в качестве объекта поклонения. Автор приводит следующую цитату из знаменитой речи Уоллеса «Это вода»: «…в окопах повседневной взрослой жизни не бывает атеизма. Как не бывает возможности не поклоняться. Все чему-то поклоняются»[8]. Миллер подчеркивает, что часто мы ошибаемся в своем выборе, поклоняемся не тем идолам и испытываем разочарование, которое «можно рассматривать как […] убедительное доказательство того, что поклонение чему-либо иному, чем единому истинному Богу, каждый раз пожирает» нас [Miller 2016: xi]. Кроме того, Миллер отмечает, что произведения Уоллеса «воспроизводят непрерывную болтовню в наших головах»: «…читая Уоллеса и находя на его страницах заикающиеся голоса, что звучат в нашем мозгу, мы чувствуем себя менее одинокими» [Miller 2016: 3].

[8] *Уоллес Д.Ф.* Избранные эссе. С. 575.

Но в отличие от Э. Беннетта, Миллер считает, что для Уоллеса важно показать необходимость выхода за пределы индивидуального сознания, обратить внимание на то, что происходит вне него.

По мнению Миллера, Уоллес видит спасение от зависимости и равнодушия, от поклонения «не тем идолам» в опоре на повседневность. Как кратко резюмирует Т.Н. Красавченко (доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН, Москва), «противоядие против этих болезней писатель [Уоллес], а вслед за ним и исследователь [Миллер] видят в молитве, во внимании к обычным, повседневным, казалось бы, скучным вещам и понимании их ценности» [Красавченко 2018: 252]. Например, о скуке в романах Уоллеса Миллер пишет следующее: «Скука обозначает предел того, что интересует нас»; мы, «оставаясь с человеком или вещью, выходящими за пределы нашей корысти», можем обнаружить, что жизнь «открывается для сострадания и взаимодействия с другими» [Miller 2016: 112].

В сборнике «Дэвид Фостер Уоллес и религия: эссе о вере и художественной литературе» (*David Foster Wallace and Religion: Essays on Faith and Fiction,* 2020) литературоведы, аспиранты и ведущие подкастов тоже изучают духовные поиски писателя на различных этапах жизни, начиная с его участия в собраниях анонимных наркоманов. Интересно то, как авторы подходят к интерпретации его произведений в данном ключе: одни смотрят на биографию Уоллеса, другие — на восприятие читателей. Вопросы Уоллеса о смысле человеческого существования, о том, что значит быть «настоящим» человеком, опять становятся основой, на которой исследователи выстраивают свои размышления — при этом не существует единого мнения относительно веры Уоллеса, но в исследовании религиозного подтекста творчества писателя авторы все же находят смысл.

М. Брик (Доминиканский университет Огайо, США) пишет, что Уоллес пытался «использовать свой ум […] чтобы обрести веру», изучая католицизм, буддизм, философию, книги по самопомощи и т. д. [Brick 2020: 1–2]. Брик с уверенностью отмечает, что Уоллес «выступал против людей, которые пренебрегали религией», и проявлял интерес к различным моральным и этическим проблемам, а разоблачение «ложных идолов» стало его ведущей творческой задачей [Brick 2020: 8].

Как и Э. Беннетт, М. Брик обращает внимание на то, что Уоллес будто был заперт в собственной голове: его поиски — это «явное желание или необходимость отказаться от использования головы в ка-

честве основного инструмента духовной деятельности […] Вскоре, однако, он стал больше полагаться на свое сердце, или, по крайней мере, к этому он стремился» [Brick 2020: 2]. Влияние собственной головы (the influence of the head) и интеллекта Уоллесу оказалось трудно преодолеть [Brick 2020: 2].

Размышления о вере перекликаются с такими важными темами в произведениях Уоллеса, как сопереживание, преодоление зависимости, самопожертвование и забота о других. Например, в речи «Это вода», которую рассматривают исследователи, есть анекдот об атеисте, попавшем в снежный буран и решившем помолиться. После этого появляются эскимосы, которые спасают его. Атеист, пересказывая события собеседнику, отрицает, что спасение произошло благодаря его молитвам и Божий помощи. Подходя к выводам своей речи и усиливая призыв к осознанности, Уоллес замечает: «Возможно, эскимосы оказались там не просто так»[9]. Или, например, в «Бесконечной шутке» процесс реабилитации для Дона Гейтли происходит через обретение веры. Он понимает, что теперь он предан спасшей его силе, хотя природу этой силы он не осознает до конца: «Каким это образом какая-то Высшая Сила, в которую он даже не верил, […] как по волшебству освободила его из клетки […]?»[10]. С другой стороны, Уоллес позволяет себе иронизировать над религиозностью людей: например, в «Метле системы» попугай главной героини Линор выступает на религиозном ТВ, потому что якобы через него «вещает лично Господь Бог»[11]. Таких намеков, примеров-рассуждений о вере и Боге в произведениях Уоллеса — множество.

Рассмотрение Уоллеса как «религиозного» автора, возможно, спорно. Но, как пишет М. Маллинз, отрицать духовные устремления Уоллеса, значит, его недооценивать, а провозглашать его «христианским» писателем — наоборот, переоценивать [Mullins 2018: 193]. Темы религии, веры и духовности были важны для него: в эссе «Вид из дома миссис Томпсон» (*The View from Mrs. Thompson's*) Уоллес пишет, что посещал церковь в Блумингтоне[12]. В перепечатанной вер-

[9] *Уоллес Д.Ф.* Избранные эссе / пер. с англ. С. Карпова, А. Поляринова. Екатеринбург: Гонзо, 2023. С. 577.

[10] *Уоллес Д.Ф.* Бесконечная шутка / пер. с англ. С. Карпова, А. Поляринова. М.: АСТ, 2022. С. 550.

[11] Wallace, David Foster. *The Broom of the System*. New York: Penguin Books, 2016: 458.

[12] *Уоллес Д.Ф.* Избранные эссе. С. 355.

сии этого же эссе в журнале *Rolling Stone* (2011) есть уточнение, что это была протестантская церковь[13]. Д.Т. Макс отметил, что Уоллес на самом деле замаскировал под друзьями из «церкви» своих знакомых из группы реабилитации [Max 2012: 522]. Т.Н. Красавченко пишет, что Уоллес пытался принять католицизм, «но, в конце концов, стал протестантом, примкнув к меннонитам» [Красавченко 2018: 248]. По биографии Д.Т. Макса можно сделать вывод, что с тем, какую именно религию исповедовать, Уоллес все же так и не определился, однако вопросы веры и механизма «поклонения» чему-либо представляли для него особую важность.

Уоллес в некоторых интервью отмечал, что в «Бесконечной шутке» он пытался проанализировать природу зависимости, причем не только наркотической[14] [Lago, 2018]. Уоллес рассматривал зависимость в значении «преданности» — почти в религиозном смысле (religious devotion). В качестве объяснения он приводил слово “addict”, происходящее от латинского “addicere” («жертвовать»)[15] [Lago, 2018]. Индивидуализм, культивируемый телевидением, рекламой и развлечениями, писатель также характеризовал как «особый дух» Америки, что и стало основой книги. Согласно Уоллесу, «американская идея» состоит в том, чтобы делать только то, что способствует личному счастью, хотя такое стремление тоже означает своеобразную «преданность» (devotion)[16] или «поклонение» (worship)[17].Темы, которые всегда волновали писателя, здесь снова переплетаются: суть Америки; нравственные идеалы, вера; поиск духовной опоры в культуре потребления; критика иронии и цинизма и проч. — все это требует осмысления, на стыке религии и философии в том числе.

Философию его произведений анализируют в сборниках «Жестикулируя навстречу реальности: Дэвид Фостер Уоллес и философия» [Gesturing 2014] и «Свобода и Я: очерки о философии Дэвида Фостера Уоллеса» [Freedom and the Self 2015].

А. ден Далк (Колледж Амстердамского университета) в монографии «Экзистенциальное взаимодействие в произведениях Уоллеса,

---

13 Wallace, David Foster. “David Foster Wallace on 9/11, as Seen from the Midwest”. *Rolling Stone*, August 19, 2011. https://www.rollingstone.com/feature/david-foster-wallace-on-9-11-as-seen-from-the-midwest-242422/

14 Manufacturing Intellect. “David Foster Wallace unedited interview”.

15 Ibid.

16 Ibid.

17 *Уоллес Д.Ф.* Избранные эссе. С. 575.

Эггерса и Фоера: философский анализ современной американской литературы», как и Д. Баскин (Новая школа социальных исследований, США) в книге «Обыкновенное несчастье» рассматривают произведения Уоллеса в свете философии Кьеркегора, Витгенштейна, а также изучают влияние Сартра, Камю, Кафки и Достоевского [Baskin 2019; den Dulk 2015]. Ден Далк отмечает, что произведения Уоллеса лучше всего понимаются в свете экзистенциализма; их нужно рассматривать как попытку обратиться к проблемам нашего времени и предложить пути их преодоления. Автор утверждает:

> нынешнее время нуждается в достоинствах, выраженных в этих произведениях [имеются в виду произведения не только Уоллеса, но и Эггерса и Фоера в том числе. — *В.К.*]: искренность, чувство реальности и единение; [...] они представляют собой взгляд на современное западное существование и преодоление связанных с ним проблем [den Dulk 2015: 267].

В эссе «Дэвид Фостер Уоллес и экзистенциализм», которое представляет собой краткую версию его монографии, ден Далк показывает, как идея о «становлении самости» Кьеркегора отражена Уоллесом в «Бесконечной шутке»: персонажи-наркоманы пусты, «лишены личности», так как не направляют свою жизнь посредством выбора; «в романе зависимость — это метафора отказа от ответственности за свою жизнь» [den Dulk 2023: 183]. Говоря о влиянии Сартра на творчество Уоллеса, ден Далк отмечает сходство в изображении «процессов сознания»: для Сартра и для Уоллеса «сознание должно быть направлено вовне» [den Dulk 2023: 185]. Уоллес рисует множество персонажей, чья гиперрефлексивность приводит к отчуждению от самих себя, и особое «кредо» автора заключается в том, чтобы выйти запределы этой гиперрефлексивности [den Dulk 2023: 185]. Ден Далк приводит и другие признаки влияния экзистенциализма на взгляды Уоллеса: это еще одна попытка объяснить, в чем писатель видит назначение художественной литературы, когда говорит о ней как о способе выяснить, что значит быть «настоящим» человеком. При этом, как пишет исследователь, для Уоллеса также важно вовлечь читателя в этот процесс и вступить с ним диалог [den Dulk 2023: 191]. Последнее особо важно для понимания идеи искренности, предложенной Уоллесом.

Д. Редгейт (Университет Глазго, Великобритания) в монографии «Уоллес и “Я”: познание, сознание и дуализм в художественных произведениях Дэвида Фостера Уоллеса» также анализирует, «что значит быть чертовым человеком» [Redgate 2019: 1]. Автор рассматривает, как Уоллес исследует отношение между человеческой душой (внутренним «я») и «ее смертным, механическим телом», и уделяет внимание трактовке мотивов и характеров персонажей [Redgate 2019: 1–2].

Особое внимание критиков привлекает вопрос о влиянии Л. Витгенштейна на воззрения Уоллеса. Уоллес считал его «настоящим архитектором постмодернистской ловушки», то есть ловушки отчужденной самореференции [McCaffery 2012: 45]. Идея Витгенштейна в «Философских исследованиях» — книге, которую Уоллес считал «единственным наиболее полным и красивым аргументом против солипсизма, который когда-либо был выдвинут» — заключается в том, что язык «зависит от человеческого сообщества» и должен быть «функцией отношений между людьми» [McCaffery 2012: 44]. Это «позволяет Уоллесу использовать свой иронический метод как для того, чтобы разрушать иллюзии своих читателей, так и для того, чтобы одновременно установить с ними связь» [Boswell 2020: 11].

А.К. Никулина (доцент БГПУ им. М. Акмуллы, Уфа, Россия) называет Уоллеса «писателем-философом»; она пишет, что романы «Метла системы» и «Бесконечная шутка» выстраиваются писателем на основе концепции Витгенштейна о реальности как о лингвистическом конструкте, «лишающем человека свободы и препятствующем ему в познании окружающего мира» [Никулина 2019: 161]. Исследователь уделяет внимание языку в романах Уоллеса и описывает его как систему знаков, ограничивающую свободу человека; погружение персонажей в молчание (как, например, в «Шутке») свидетельствует об их духовном прогрессе и освобождении [Никулина 2020: 235]. Никулина также рассматривает то, как осмысляет Уоллес проблему определения «себя» и «другого»:

> …если в первом романе «Швабра системы» автор был в первую очередь озабочен проблемой обретения самоидентичности через борьбу с влиянием Другого, то в более позднем романе «Бесконечная шутка» в центре его внимания оказывается, напротив, проблема выстраивания отношений с Другим как залог сохранения собственной человеческой сущности [Никулина 2019: 166].

Стоит отметить, что А. Никулина ориентируется в своем анализе на труды зарубежных коллег, которые упоминались выше: Д. Баскин, Р. Болгер, С. Корб и др.

Публикация биографии Д.Т. Макса, книги Д. Липски «Хотя, конечно, в конце концов вы становитесь самим собой: дорожное путешествие с Дэвидом Фостером Уоллесом» [Lipsky 2010]; размещение в интернете видео- и аудиозаписей интервью, издание сборника «Беседы с Дэвидом Фостером Уоллесом» (*Conversations with David Foster Wallace*, 2012); создание тематических сайтов, фильмов, музыкального клипа; появление Уоллеса в мультсериале — «у Уоллеса, как и у Пинчона и Геймана, есть камео в “Симпсонах”» [Поляринов 2019: 9] — все это дало возможность взаимодействовать с Уоллесом, не читая его произведений. В сознании поклонников и критиков прочно закрепился образ самокритичного интеллектуала в очках и бандане.

Уоллес был чутким, восприимчивым писателем, который обладал широким кругозором и всю жизнь интересовался литературой, читал, изучал, преподавал ее — и создавал ее сам. Его размышления о вере и механизме поклонения — это попытка понять, что есть человеческая душа в мире, управляемом материальным началом. Рассмотренные монографии, статьи и эссе, где исследователи рассуждают о религиозной и философской направленности творчества Уоллеса, на самом делепредставляют собой попытки разобраться в самом важном для него вопросе (и в том, каким он видит ответ на него) — что значит «быть настоящим человеком».

Как было отмечено выше, восхваление и осуждение писателя есть естественная и неизбежная реакция на личность, которая вносит свой вклад в культуру. Однако восхваление Уоллеса как «Святого Дейва», как и неприязнь к нему — результат критики Уоллеса не как автора, а как человека. Ли Константину, рассуждая о «дурном» влиянии Уоллеса, призывает избегать таких крайностей: Уоллеса необходимо рассматривать как одного из представителей современной литературы, что ни в коем случае не умаляет важность его достижений. Главное здесь — читать, анализировать и давать критическую оценку его творчеству, не попадая под влияние его личности [Konstantinou 2018: 60]. С другой стороны, учитывая доступность информации об Уоллесе, о его борьбе с депрессией и популяризацию его образа в массовой культуре, довольно сложно быть беспристрастным читателем его произведений.

Д. Балин в статье «О том, зачем нам Дэвид Фостер Уоллес», отвечая на поставленный в заголовке вопрос, пишет, что, несмотря на культовый статус автора, созданный в американской маркетинговой стратегии (хотя, только ли на этом основана популярность Уоллеса?), и на то, что книги «слишком поздно перевели», они нужны нам, ведь это «большая литература»:

> Уоллес пишет о том, как остаться человеком в этом стремительно меняющемся мире технологий, фейков, огромного потока информации, новых соблазнов. Он говорит о нас и поэтому остается актуальным […]. Дэвид Фостер Уоллес нам нужен для того, чтобы […] понять что-то о нас самих [Балин 2022].

Совершенно точно то, что каким бы ни был сам Уоллес, какими бы сложными ни были для восприятия его произведения, читать его нужно, как выразился Поляринов о переводах — «по любви».

ЛИТЕРАТУРА

Балин 2022 — *Балин Д.А.* О том, зачем нам Дэвид Фостер Уоллес // Вопросы литературы. 2022. № 4. https://voplit.ru/column-post/o-tom-zachem-nam-devid-foster-uolles/ (дата обращения: 15.11.2023)

Баннелл 2020 — *Баннелл Н.* Колеблющийся вдалеке: изучение метамодернизма в теории и на практике / пер. с англ. Е. Маслова // Metamodern. Журнал о метамодернизме. 2020. https://metamodernizm.ru/oscillating-from-a-distance/ (дата обращения: 20.04.2024)

Бодрийар 2000 — *Бодрийар Ж.* Америка / пер. с фр. Д. Калугин. СПб.: Владимир Даль, 2000.

Джайлз 2023 — *Джайлз П.* Глобальный пересмотр карты американской литературы / пер. с англ. О. Полей. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023.

Константину 2019 — *Константину Л.* Четыре лика пост-иронии / пер. с англ. В. Липка // Metamodern. Журнал о метамодернизме. 2019. https://metamodernizm.ru/four-faces-of-postirony/ (дата обращения: 20.04.2024)

Красавченко 2018 — *Красавченко Т.Н.* Англоязычная критика о «культовом» американском писателе Дэвиде Фостере Уоллесе // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 Литературоведение: Реферативный журнал. 2018. № 4. С. 244–252.

Кузнецова 2019 — *Кузнецова Е.* Как прочитать «Бесконечную шутку» и не сойти с ума. Советуют профессионалы. Фонтанка.ру. 22 января 2019. https://calendar.fontanka.ru/articles/7655 (дата обращения: 22.04.2024)

Никулина 2019 — *Никулина А.К.* Витгенштейновский контекст размышлений о проблеме Другого в философских романах Д.Ф. Уоллеса // Вестник ТГГПУ. 2019. № 3 (57). С. 161–167.

Никулина 2020 — *Никулина А.К.* «Вырваться за пределы языка»: речь и молчание в романе Д.Ф. Уоллеса «Бесконечная шутка» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 63. С. 235–249.

Поляринов 2019 — *Поляринов А.В.* Почти два килограмма слов. М.: Individuum, 2019.

Поляринов, Максимова 2022 — *Поляринов А.В., Максимова Е.С.* «Чем больше живу, тем меньше понимаю, что вокруг происходит» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 2. С. 7–17.

REFERENCES

Balin 2022 — Balin, Denis A. "O tom, zachem nam Devid Foster Uolles" ["About why we need David Foster Wallace"]. *Voprosy literatury*, no. 4 (2022). https://voplit.ru/column-post/o-tom-zachem-nam-devid-foster-uolles/ (In Russ.)

Baskin 2019 — Baskin, Jon. *Ordinary Unhappiness: The Therapeutic Fiction of David Foster Wallace*. Stanford, California: Stanford University Press, 2019.

Baudrillard 2000 — Baudrillard, Jean. *Amerika* [*Amerique*], translated from French by D. Kalugin. St. Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 2000. (In Russ.)

Bennett 2017 — Bennett, Andrew. *Suicide Century: Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*. Cambridge, United Kingdom; New York: Cambridge University Press, 2017.

Bissell 2016 — Bissell, Tom. "Everything About Everything: David Foster Wallace's 'Infinite Jest' at 20." *The New York Times* (February 1, 2016). https://www.nytimes.com/2016/02/07/books/review/everything-about-everything-david-foster-wallaces-infinite-jest-at-20.html

Boswell 2020 — Boswell, Marshall. *Understanding David Foster Wallace. Revised and Expanded Edition*. Columbia, SC: The University of South Carolina Press, 2020.

Bowden 2021 — Bowden, Michael. "Shamelessness and New Sincerity: Dostoevsky, David Foster Wallacem and Trump's America." *Literature of the Americas*, no. 11 (November 25, 2021): 155–182.

Brauner 2010 — Brauner, David. *Contemporary American Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

Brick 2020 — Brick, Martin. "Understanding Seeking Faith: An Introduction to Religion in David Foster Wallace's Life." In *David Foster Wallace and Religion: Essays on Faith and Fiction,* edited by Michael McGowan and Martin Brick, 1–13. New York: Bloomsbury Academic, 2020.

Bunnell 2020 — Bunnell, Noah. "Kolebliushchiisia vdaleke: izuchenie metamodernizma v teorii i na praktike" ["Oscillating from a Distance: A Study of

Metamodernism in Theory and Practice”], translated from Eng. by E. Maslova. *Metamodern. Zhurnal o metamodernizme* (2020). https://metamodernizm.ru/oscillating-from-a-distance/(In Russ.)

Burn 2012 — Burn, Stephen J. *David Foster Wallace's Infinite Jest. A Reader's Guide.* London, New York: Continuum, 2013.

Chances 2021 — Chances, Ellen. “Dostoevsky and David Foster Wallace: On Parallel Tracks?” *Literature of the Americas*, no. 11 (2021): 134–154.

den Dulk 2015 — den Dulk, Allard. *Existentialist Engagement in Wallace, Eggers and Foer: A Philosophical Analysis of Contemporary American Literature*. New York; London: Bloomsbury, 2015.

den Dulk 2023 — den Dulk, Allard. “David Foster Wallace and Existentialism.” In *David Foster Wallace in Context*, edited by Clare Hayes-Brady, 181–191. Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press, 2023.

Eve 2019 — Eve, Martin Paul. “Sincerity.” In *The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction*, edited by Daniel O'Gorman and Robert Eaglestone, 36–47. Abingdon; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.

Franzen 2011 — Franzen, Jonathan. “Father Away: Robinson Crusoe, David Foster Wallace, and the Island of Solitude.” *The New Yorker* (April 11, 2011). https://www.newyorker.com/magazine/2011/04/18/farther-away-jonathan-franzen

Freedom and Self 2015 — *Freedom and Self: Essays on the Philosophy of David Foster Wallace,* edited by Stephen M. Cahn, Maureen Eckert. New York: Columbia University Press, 2015.

Gesturing 2014 — *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*, edited by Robert K. Bolger, Scott Korb. New York: Bloomsbury, 2014.

Giles 2023 — Giles, Paul. *Global'nyi peresmotr karty amerikanskoi literatury* [*The Global Remapping of American Literature*], translated from Eng. by O. Polei. St. Petersburg: Academic Studies Press / Bibliorossika Publ., 2023. (In Russ.)

Hayes-Brady 2016 — Hayes-Brady, Clare. *The Unspeakable Failures of David Foster Wallace. Language, Identity, and Resistance*. New York; London: Bloomsbury, 2016.

Hungerford 2016a — Hungerford, Amy. “On Not Reading DFW.” In *Making Literature Now*, 141–166. Stanford, CA: Stanford University Press, 2016.

Hungerford 2016b — Hungerford, Amy. “On Not Reading.” *The Chronicle of Higher Education* (September 11, 2016). https://www.chronicle.com/article/on-not-reading/

Katovsky 2012 — Katovsky, William R. “David Foster Wallace: A Profile / 1987.” In *Conversations with David Foster Wallace*, edited by Stephen J. Burn. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

Kelly 2010 — Kelly, Adam. “David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction.” In *Consider David Foster Wallace*, edited by David Hering, 131–146. Los Angeles; Austin: Sideshow Media Group Press, 2010.

Konstantinou 2019 — Konstantinou, Lee. “Chetyre lika post-ironii” [“Four Faces of Postirony”], translated from Eng. by V. Lipka. *Metamodern. Zhurnal o metamodernizme* (2019). https://metamodernizm.ru/four-faces-of-postirony/ (In Russ.)

Konstaninou 2018 — Konstaninou, Lee. “Wallace’s “Bad” Influence”. In *The Cambridge Companion to David Foster Wallace,* edited by Ralph Clare, 49–63. Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press, 2018.

Krasavchenko 2018 — Krasavchenko, Tat'iana N. “Angloiazychnaia kritika o «kul'tovom» amerikanskom pisatele Devide Fostere Uollese” [“English-language Criticism on the ‘Cult’ American Writer David Foster Wallace”]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaia i zarubezhnaia literatura.* Seria 7 Literaturovedenie: Referativnyi zhurnal, no. 4 (2018): 244–252. (In Russ.)

Kuznetsova 2019 — Kuznetsova, Elena. “Kak prochitat' ‘Beskonechnuiu shutku’ i ne soiti s uma. Sovetuiut professionaly” [“How to read ‘Infinite Jest’ and not go crazy. Professional advice”]. *Fontanka.ru* (January 22, 2019). https://calendar.fontanka.ru/articles/7655 (In Russ.)

Lago 2018 — Lago, Eduardo.“A Brand New Interview with David Foster Wallace.” *Electric Literature* (November 16, 2018). https://electricliterature.com/a-brand-new-interview-with-david-foster-wallace/

LeClair 2016 — Le Clair, Tom. “Making Literature Now — Amy Hungerford.” *Full Stop: Reviews. Interviews. Marginalia* (October 20, 2016). https://www.full-stop.net/2016/10/20/reviews/tomleclair/making-literature-now-amy-hungerford/

Lipsky 2010 — Lipsky, David. *Although of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*. New York: Broadway Books, 2010.

Max 2012 — Max, D.T. *Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace*. New York: Penguin, 2012.

McCaffery 2012 — McCaffery, Larry.“An Expanded Interview with David Foster Wallace / 1993.” In *Conversations with David Foster Wallace*, edited by Stephen J. Burn, 21–52. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

McHale 2015 — McHale, Brian. *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. New York: Cambridge University Press, 2015.

Medvetz 2022 — Medvetz, Thomas. “Transcendence, Fast and Slow: *Infinite Jest* and the dynamics of a cultural splash.” *American Journal of Cultural Sociology*, no. 11 (19 January 2022): 105–132.

Miller 2012 — Miller, Laura. “The Salon Interview: David Foster Wallace / 1996.” In *Conversations with David Foster Wallace*, edited by Stephen J. Burn, 58–65. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

Miller 2016 — Miller, Adam S. *The Gospel According to David Foster Wallace: Boredom and Addiction in an Age of Distraction*. New York; London: Bloomsbury, 2016.

Mullins 2018 — Mullins, Matthew. “Wallace, Spirituality, and Religion.” In *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*, edited by Ralph Clare, 190–203. Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press, 2018.

Nikulina 2020 — Nikulina, Alla K. "'Vyrvat'sia za predely iazyka': rech' i molchanie v romane D.F. Uollesa 'Beskonechnaia shutka'" ["'To Run Against the Boundaries of Language': Speech and Silence in David Foster Wallace's 'Infinite Jest'"]. *Tomsk State University Journal of Philology*, no. 63 (2020): 235–249. (In Russ.)

Nikulina 2019 — Nikulina, Alla K. "Vitgenshteinovskii kontekst razmyshlenii o probleme Drugogo v filosofskikh romanakh D.F. Uollesa" ["Wittgensteinian Context of Considering the Problem of the Other in D.F. Wallace's Philosophical Novels"]. *Philology and Culture. Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, no. 3 (57) (2019): 161–167.

Poliarinov 2019 — Poliarinov, Aleksei V. *Pochti dva kilogramma slov* [*Almost Two Kilograms of Words*]. Moscow: Individuum Publ., 2019. (In Russ.)

Poliarinov, Maksimova 2022 — Poliarinov, Alexei V., and Ekaterina S. Maksimova. "Chem bol'she zhivu, tem men'she ponimaiu, chto vokrug proiskhodit" ["The More I Live, the less I Understand what's Going on"]. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovanii* 7, no. 2 (2022): 7–17.

Redgate 2019 — Redgate, Jamie. *Wallace and I: Cognition, Consciousness, and Dualism in David Foster Wallace's Fiction*. New York, London: Routledge. Taylor & Francis Group, 2019.

Scott 2000 — Scott, Anthony Oliver. "The Panic of Influence." *The New York Review* (February 10, 2000). https://www.nybooks.com/articles/2000/02/10/the-panic-of-influence/?lp_txn_id=1432194

Smith 2009 — Smith, Zadie. "Brief Interviews with Hideous Men: The Difficult Gifts of David Foster Wallace." In *Changing My Mind: Occasional Essays*, 360–419. New York: Penguin, 2009.

Thompson 2017 — Thompson, Lucas. *Global Wallace. David Foster Wallace and World Literature*. New York; London: Bloomsbury, 2017.

Williams 2015 — Williams, Iain. *"Something Real American": David Foster Wallace and Authenticity*. PhD diss., Edinburgh; University of Edinburgh, 2015. http://hdl.handle.net/1842/31007

© 2024, В.А. Каяво

Дата поступления в редакцию: 24.03.2024
Дата одобрения рецензентами: 03.04.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Violetta A. Kaiavo

Received: 24 Mar. 2024
Approved after reviewing: 03 Apr. 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

ПОЭТИКА. ПРОЧТЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-103-119
https://elibrary.ru/JASRGL
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Юрий ГИРИН

ПАБЛО ДЕ РОКА И ПАБЛО НЕРУДА, ИЛИ О НЕСХОДСТВЕ СХОДНОГО

Аннотация: В статье рассматривается специфика поэтики одного из крупнейших поэтов Чили XX века — Пабло де Роки в соотнесенности с поэтикой его соотечественника и современника Пабло Неруды. Оба поэта принадлежали к эстетике авангарда в его латиноамериканском изводе, оба пользовались огромной известностью и разделяли общие идеологические взгляды, но при этом были диаметрально противоположны как в человеческом, так и в художественном измерениях. Пабло Неруда был великим собирателем вещей мира; Пабло де Рока, известный под псевдонимом «дружище Камень», в отличие от Неруды, ни камней, ни домов, ни прочих атрибутов земного бытия, не собирал. При этом его поэзия исполнена запахом степных трав, дымных ночных костров, она необычайно вещна. Отличие одного «вещного» Пабло от другого в том, что де Рока занят не просто называнием вещей, не окликанием их, но именно их сотворением, именованием, номинацией, созданием нового мира. Поэтому столь тяжела, груба, шершава его косная поэтическая материя — это камни слов, которые он громоздит, не заботясь о красоте и внятности. Если П. Неруда поэтизирует каждое свое душевное движение, любую случайную мысль, сколь незначительной она бы ни была, делая их материалом и предметом художественного высказывания, то де Рока не пропускает свои эмоции сквозь фильтр эстетизации — он буквально исторгает их из своего нутра и напрямую обращает в словесную материю в самой изначальной, неопосредованной и необработанной форме. Главное, что отличает де Року от Неруды — это глубокий трагизм мироощущения и поэтического письма. Сопоставление двух поэтов позволяет прийти к выводу о том, что Пабло Неруда и Пабло де Рока представляют собой две противоположные версии одного типа творческой личности, чрезвычайно схожих в своей взаимной несхожести.

Ключевые слова: поэзия Чили, авангард, Пабло Неруда, Пабло де Рока, эстетика, поэтика, трагизм, творческая личность.

Информация об авторе: Юрий Николаевич Гирин, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы имени А.М. Горького, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002-3251–0641. E-mail: yurigirin@hotmail.com.

Для цитирования: *Гирин Ю.Н.* Пабло де Рока и Пабло Неруда, или О несходстве сходного // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 103–119. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-103-119

POETICS. READING AND INTERPRETING

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-103-119
https://elibrary.ru/JASRGL
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Yuri GIRIN

PABLO DE ROKHA AND PABLO NERUDA, OR, ON THE DISSIMILARITY OF SIMILAR

Abstract: The article considers the specific poetry of one of the largest poets of Chile of the 20th century — Pablo de Rokha in relation to the poetry of his compatriot and contemporary Pablo Neruda. Both poets belonged to Latin American avant-garde aesthetics, both of whom enjoyed great fame and shared common ideological views, but were diametrically opposed in both human and artistic dimensions. Pablo Neruda was a great collector of things of the world; Pablo de Rokha (his pseudonym and the word "stone" sounds the same), unlike Neruda, who collected neither stones, nor any other elements of earthly existence. At the same time his poetry is filled with the smell of steppe herbs, smoke of night fires, it is very material. The difference between the two "materialistic" Pablos is that de Rokha is not only calling their names – he is busy with creating, naming, making of the new world. That is why his poetic material it is so heavy, rude, and rough – earthly, stony words that he unwinds without any concern for beauty and clarity. If Pablo Neruda poeticizes every spiritual movement, every random thought, however insignificant it may be, making them objects of artistic expression, de Rokha does not let his emotions pass through the aesthetic filter – they come from the gut and he turns them in his poetic material, rude and primitive. The main thing that distinguishes de Rokha from Neruda is de Rokha's tragic worldview expressed in his poetic writing. A coemparison of the two poets leads to the conclusion that Pablo Neruda and Pablo de Rokha are two opposite versions of the same type of creative personality, extremely similar in their dissimilarity.

Keywords: poetry of Chile, Avant-garde, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, aesthetics, poetics, tragedy, creative personality.

Information about the author: Yuri N. Girin, Doctor Hab. in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3251-0641. E-mail: yurigirin@hotmail.com.

For citation: Girin, Yu.N. "Pablo de Rokha and Pablo Neruda, or, On the Dissimilarity of Similar." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 103–119. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-103-119

Да простится автору этот рискованный парафраз В.Б. Шкловского, но именно такая формула как нельзя более годится для обозначения сути того явления, которому посвящена данная статья.

Чилийская поэзия первых двух десятилетий XX в. знала двух великих Пабло. И оба осознавали собственную великость, выходившую за пределы одного поэтического «Я». Как известно, гениальный поэт Чили Пабло Неруда был еще и собирателем вещей мира. «Бесконечный человек», «сопричастник всего человечества» (как он определял себя сам), Неруда был одержим жаждой коллекционирования, собирания всего, в том числе и своего «Я» из фрагментов национальной (и не только национальной) бытийности.

Пабло де Рока, избравший себе в юности псевдоним «дружище Камень», в отличие от Неруды, ни камней, ни домов, ни прочих атрибутов земного бытия, не собирал — только разбрасывал. Разбрасывал друзей, врагов, пристрастия, убеждения; разбрасывал слова и мысли, которые громоздились в невероятном сумбуре, сталкиваясь друг с другом и образуя хаос и сумятицу. При этом, как ни странно, он был истинно чилийским поэтом, плоть от плоти своего народа. «Я вырос среди погонщиков, контрабандистов, конокрадов и полицейских; там научился я пользоваться винчестером, охотиться на кондоров, ездить на коровах и скакать на неоседланных кобылах. Моя литература есть выражение моего становления — я наездник без седла, хороший стрелок, я вырос под ураганными ветрами кордильеры», писал он в книге воспоминаний, снабженной словарем «рокианизмов»[1]. И это не были красивые слова. Де Рока действительно исколесил все дороги Чили, проникся бытом и бытием народа, познал его заботы и обычаи и навсегда стал сторонником и защитником бедняков. И поэзия его исполнена запахом степных трав, дымных ночных костров, писана корявым языком простецов.

Поэзия де Роки необычайно вещна, но не потому, что она переполнена описанием вещей, предметов, примет материального мира — это как раз отличительная черта поэтики Пабло Неруды. Поэтому Неруда и мог сказать, подводя итог своей жизни: «Я мир открывал, чтобы всему дать названья»[2]. Де Рока относится к миру иначе. Отличие одного «вещного» Пабло от другого состоит в том, что де

[1] Rokha, P. de. *Poéticas del paisaje*. Santiago de Chile: Alquimia, 2016: 7.

[2] О поэтике П. Неруды см.: [Гирин 2005].

Рока занят не просто называнием вещей, не окликанием их, но именно их сотворением, именованием, созданием нового мира. Поэтому столь тяжела, груба, шершава его косная поэтическая материя — это камни слов, которые он громоздит, не заботясь о красоте и внятности, и которыми он, далекий собрат «горлана-главаря», горазд бросаться в своих недругов. Нельзя не заметить, сколь много общего оказывается в поэзии и в жизненном поведении этого чилийского поэта с теорией и практикой русских кубофутуристов, требовавших «шершавости» языка, шероховатости, «занозистости» (А. Крученых), «затрудненной формы» (В. Шкловский), «затрудненного восприятия» (Р. Якобсон), «чтоб писалось туго и читалось туго» (А. Крученых). В этом смысле чилийцу де Роке близок другой «самовитый» латиноамериканский поэт-авангардист — перуанец Сесар Вальехо с его характерным образом-символом камня. Вещность поэтического слова де Роки кажется воплощением знаменитого тезиса В. Шкловского: «Целью искусства является дать ощущение вещи как ви́дение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы [...]; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»[3], этого своеобразного манифеста всего авангардного искусства.

Первой поэтической публикацией де Роки может считаться своего рода стихотворный памфлет «Сатира» (1918), но как авангардист он заявил о себе в книге под названием «Стоны» (*Los gemidos*, 1922), включавшей в себя и вполне традиционную лирику. Впрочем, книга была исключительно разножанровой: в ней де Рока пытался сказать обо всем сразу, затронуть все волновавшие его проблемы чилийской действительности, все сложности и противоречия повседневной жизни. Он издал эту книгу очень большим форматом и сам разносил ее, предлагая всем желающим, чем вызывал неизменные насмешки. Чилийский писатель и близкий друг П. Неруды Володя Тейтельбойм, не питавший особых симпатий к де Роке, писал тем не менее: «Насмешники подсчитывали, сколько килограмм в его увесистой огромной книге, которую он назвал “Стоны”. Она и впрямь ошарашивала, но не только размером и весом. В ее бурлящей хаотичности было свое величие. Эта книга передает всю боль отчаявшегося человека»[4].

---

[3] *Шкловский В.* Искусство как прием // Самое шкловское. М.: АСТ, 2017. С. 95.

[4] *Тейтельбойм В.* Неруда. М.: Прогресс, 1988. С. 94.

Однако, ставшая впоследствии знаменитой, книга не пользовалась популярностью — она была сочтена антипоэтичной. Автору удалось продать едва ли дюжину экземпляров, зато ему удалось надолго рассориться с критиками и рецензентами. Он на время забросил поэзию и отправился бродяжничать. Но скитания по стране сделали из него подлинно национального поэта.

Его разножанровые тексты, опубликованные в затеянном им журнале *Dínamo* (1925–1927) все больше начинают приобретать характерную рокианскую фактуру: поток несвязностей, лишенных какой-либо структурированности, разделения на строфы, строки и абзацы и с совершенно произвольно расставленными знаками препинания. Сквозным единящим признаком было лишь трудновыразимое и мучительное эмоциональное начало — непреходящее и «простое как мычание». Пожалуй, такое душевное состояние и не могло быть выражено ни на каком ином языке, кроме как на рокианском, близком к сюрреалистическому «бреду». Нельзя сказать, что де Рока не поэтичен, но это поэтичность особого рода. Если П. Неруда поэтизирует каждое свое душевное движение, любую случайную мысль, сколь незначительной она бы ни была, делая их материалом и предметом художественного высказывания, то де Рока не пропускает свои эмоции сквозь фильтр эстетизации — он буквально исторгает их из своего нутра и напрямую обращает в словесную материю в самой изначальной, неопосредованной и необработанной форме. Оттого столь неровно, коряво, тернисто, но и остро его поэтическое Слово.

Пабло де Рока, которого и сегодня не все и не всегда понимают и признают на родине[5] и, в отличие от Неруды, едва ли знают в России [см. о нем: Межиковская 2004: 532–533], был ему полной противоположностью и одновременно его зеркальным отражением. Настоящее имя де Роки — Карлос Диас Лойола (1894–1968), происходил он из обедневшего аристократического рода. У нас он оказался на долгое время заслоненным грандиозной фигурой его соотечественника и закадычного врага Пабло Неруды. В Чили было два знаменитых поэта по имени Пабло, равно приверженных левой идеологии и вступивших на поэтическое поприще практически одновременно в начале 1920-х, хотя к тому времени Пабло де Рока был старше и опытнее своего соперника. Один из них сразу обрел массу поклонников своей томной,

[5] Большинство латиноамериканских авангардоведов даже не рассматривают его творчество в своих исследованиях.

меланхолической поэзией, другой же прослыл «боксером от поэзии», по выражению знаменитого чилийского кинорежиссера Алехандро Ходоровски. Литературные склоки — дело довольно обычное, но тут происходило нечто из ряда вон выходящее. Неистовый Пабло де Рока легко находил себе врагов и соперников: три великих чилийских поэта, Висенте Уйдобро, Пабло Неруда и Пабло де Рока, на дух не переносили друг друга и обменивались взаимными тягчайшими оскорблениями[6]. Особенно усердствовал последний в своем беспощадно язвительном памфлете «Неруда и я» (1955), словно оправдывая свой литературный nom de guerre: ведь по-испански Rokha (так он писал свой псевдоним) и roca[7] — омонимы, равно отсылающие к увесистости камня. Камня, который летел в столь многих современников… Камни летели и в Висенте Уйдобро, бывшего столь же заядлым любителем и участником литературных склок. Но эта была не просто склока, не только спор за место в литературном пантеоне — по сути то был схлест разных поэтик в общем художественном движении. К тому же взаимная перепалка, исполненная изощренной брани, не помешала трем великим чилийцам занимать сходные идеологические позиции и бывать (временами) в рядах коммунистической партии.

Однажды чилийский писатель Карлос Дрогетт написал о своем друге Пабло по прозвищу «Камень»: «El era un poeta solar y un forajido» («Он был поэтом солнечным и мятежным». Испанское слово forajido означает буквально «человек вне закона», а solar — не только «солнечный», но еще и «благородный». И это очень точное определение жизненного и творческого облика Пабло де Роки, который во всем был выше всех законов и правил. Он был именно бунтарем, мятущимся духом — Люцифер во плоти, звездный гений мрака. Как поэт Пабло де Рока мощнее и глубже своего великого соотечественника Пабло Неруды, этого «бесконечного человека» невероятной плодовитости. Главное, что отличает де Року от Неруды — это глубокий трагизм мироощущения и поэтического письма; трагизм, усугубленный преждевременной смертью горячо любимой жены, которой он посвятил пронзительные строки «Эпиталамы», и потерей четырех детей. Оба поэта были противоположны друг другу физическим и жизненным обликом, индивидуальным поэтическим почерком; к тому же де Рока был старше Неруды.

[6] О ситуации в чилийской поэзии 1920-х–1930-х гг. см.: [Гирин 2010: 505–507].

[7] Roca (исп.) — камень, скала.

Единственное, в чем они сходствуют, — это всеохватность поэтического действа и безоглядность размаха в письме. А разнятся два Пабло во всем: монотонно-тягучий Неруда и яростно хриплый, грубо порывистый де Рока. Даже внешность обоих совершенно соответствовала их различным темпераментам. Но при этом оба — абсолютно новаторские в своем поэтическом языке, оба — вестники авангардистской поэтики в латиноамериканской литературе; оба — поэты многомерья и разностилья; оба одинаково вещны; и оба восходили по нарастающей: один — к едва ли не прозаической простоте письма, другой — к столь усложненной манере, что выводила его творения едва ли не за пределы поэзии. Но в историческом огляде они не соперники и не противоположности; они — взаимодополняющие фигуры авангардистского художественного поля.

Приобретшего популярность де Року критика все же предпочитала замалчивать. Долгое время его не хотели официально признавать и регулярно отказывались видеть его поэтические заслуги, хотя в народе он был любим — и как поэт, и как защитник бедноты. Пабло де Рока часто писал на разговорном языке, его идиолект полон просторечий, чиленизмов, низового жаргона, мало доступного широким кругам и тем более — поэтическому сообществу. Если поэзия де Роки не поэтична, то только в традиционном смысле этого слова, она включает в себя все жанры, специфичные именно для латиноамериканской литературы, — это, помимо стихов, и хроника, и историко-политическое эссе, и просто описательная, перечислительная проза. «Его собственная поэзия — бесформенная лавина, нечто клокочущее, кипящее, напористое, еретическое, барочное»[8]. Де Рока безмерен, но не так, как Пабло Неруда — он отрицает всяческую меру вообще; он пишет не стихами, не строфами, а огромными стихотворными наплывами без начала и без конца. Его образы тектоничны, это словесные глыбы, сама материя его поэзии воспроизводит протяженность чилийского ландшафта. Поэзия Пабло де Роки разнообразна и изменчива, как и его родина; сам он так и называл себя: «Страна, СТАВШАЯ Поэтом». Его поэзия едва ли мелодична, это, скорее, говорной стих, менее всего подчиненный поэтическим законам («я — поэт, измученный моею личной болью, что обращается во всенародное страданье»); это выплеск боли, нескончаемое сплетение невыговоренных мыслей о наболевшем. В то же время его захлебывающийся слог словно

[8] *Тейтельбойм В.* Неруда. С. 94.

не успевает высказать себя; хриплый его вопль обрывается на полуслове и оставляет ощущение незавершенности, недосказанности, недоговоренности…

М. Киеня-Мякинен удачно заметила, что сам де Рока называл свой поэтический прием деконструкцией:

> Деконструкция — намеренная хаотичность незавершенности, спонтанность, многослойность, сочетание несочетаемого. Так вот откуда у де Роки эти непролазные строфы, лабиринты придаточных, километровые предложения, в которых сиротливое подлежащее напрасно дожидается сказуемого. Вот откуда эти неожиданные эпитеты, вольное обращение с глагольным управлением, внезапные обрывы и переходы[9].

Читать поэзию де Роки довольно трудно: не очень-то она и гармонична, не слишком приятна глазу и слуху. Но она создана безусловно Поэтом.

Верно, что многие строки (очень многие!) обоих Пабло не поддаются ни пониманию, ни переводу — такова «Эпопея блюд и напитков Чили» (1949) де Роки, представляющая собой адскую смесь из чиленизмов и авторских неологизмов; но верно и то, что даже в ранний, самый авангардистский период, поэт создает удивительно простые, человечные, исполненные бесконечной нежности стихи — таков его «Круговорот» (Círculo, 1925). Писал он очень по-разному, но не писать не мог.

> Я пою, пою неизменно, непреднамеренно, неизбежно
> и неизлечимо, как жизнь на душу положит, пою, как
> едят, как пьют, как ходят, пою, потому что пою — и всё
> тут; я бы умер, если б не пел, умер бы, если б не пел;
> вешнее явление стихотворения бередит мои звуковые
> нервы, я не могу говорить, я напеваю, я думаю нараспев,
> не могу говорить, не могу говорить; шумные, эпохальные
> эпопеи — вот мой портрет, я сам не пойму, что имеет
> в виду моя флейта; я научился петь ещё в бытность
> туманностью, ненавижу, ненавижу полезный труд,

[9] *де Рока П.* Пульс мира — это мой пульс. Избранная поэзия. М.: Центр книги Рудомино, 2019. С. 287.

> грубые, повседневные, прозаические занятия, обожаю
> просвещённый покой прекрасного; петь, петь, петь… —
> вот единственное, на что ты способен, Пабло де Рока.
> («Стоны», 1922. Пер. Е. Хованович)

Биография Пабло де Роки — это биография его поэзии. Университетского курса он так и не закончил, увлекло писательство. С юных лет де Рока был поклонником Уолта Уитмена, размашистый стих которого с очевидностью повлиял на его собственную поэтическую манеру. Воспринятый поначалу как «провинциальный чудак», Пабло де Рока ворвался в чилийскую поэзию — «разъяренным быком» называл его Никанор Парра — с яростной напористостью своей колоритной натуры. Личность пантагрюэлевского склада, «то ли герой, то ли антигерой» (В. Тейтельбойм), он не знал пределов ни в чем и был противоречив во всем. Эти свойства характера де Роки заставили его насмерть разругаться с Нерудой (которого он считал соперником и подражателем) и радикальным образом переменить свои политические пристрастия. Если в 1927 г. он утверждал, что «коммунизм — дело свинское», то уже через пять лет он объявляет себя приверженцем марксизма-ленинизма, а вскоре становится ярым коммунистом (хотя и ненадолго — компартия Чили предпочитала дипломатичного Неруду неуправляемому де Роке). «Я вношу в стих диалектическую тональность, тональность политическую, марксистско-ленинистскую [...] я горю от жажды найти себя, воссоединиться, выступить как коммунист против национальной и международной олигархии, бороться в марксистском направлении за дело трудящихся. Я должен создать достойную песнь пролетарской и крестьянской революции в Чили», — возглашал он в автобиографии.

Певец бедноты и защитник справедливости как таковой, де Рока не знает крайностей. Став коммунистом, он пишет о достоинствах социализма, о защите демократии, о борьбе против фашизма. В его стихах мелькают имена Ленина, Сталина, Горького, Троцкого; он пишет «Проклятие фашистской бестии» (1937), «Пять красных песен» (1938) и «Песнь Красной армии» (1944). Отчасти по этой причине П. де Року принято считать по преимуществу «социальным» поэтом, но и в этом аспекте проявлялась скорее безудержность его темперамента. В. Тейтельбойм справедливо утверждал: «Де Року не назовешь последовательным участником революционного движения. Но к его чести, он никогда не был отступником». Так, «Язык конти-

нента» (1943) — это поэзия, исполненная не столько социальности, сколько апокалиптических видений и какой-то вековечной боли, то есть внутренних эмоциональных переживаний поэта, проецируемых на изображение реальных бед общества. Поэтому грубовато-сочный и размашисто эпичный де Рока может внезапно проявить себя как тонкий лирик («Круг»), как певец возвышенной любви, посвятивший свой жене, поэтессе Винетт де Рока самые проникновенные строки, или как герметичный сюрреалист («Южная Америка»).

В 1938 г. Де Рока основал журнал *Multitud* («Масса»), полным названием которого было «Масса. Журнал Народа и высокой Культуры». Этот журнал стал его трибуной, с которой он обращал к широким массам свои эстетические, политические и социальные идеи. С этой же трибуны он метал громы и молнии в своих многочисленных противников и обличал соперников. Фактически каждая страница журнала оказывалась воззванием, эстетической программой или политической прокламацией. Основной своей задачей де Рока считал необходимость передать голос неимущих, голос простого чилийского народа. Этот голос он и выражал своей поэзией.

Ибо глас человека все еще недоступен
Заниматься искусством в стихах значит больше, чем просто писать
Выражаться так как выражаются люди
Могут те, кто мыслить умеют, не те, что макаки,
Не крысы, не хитрые лисы, не попы и не досужие свахи[10].

Сам де Рока называл свои не укладывающиеся ни в какие формы творения «народными эпопеями».

Одной из самых ярких его книг был сборник под загадочным названием «У» (1927), предваренный своеобразным манифестом-наставлением «будущему человеку». Собственно, это было типичное дероковское эссе, каких он написал немало. Характерно, что стилистика его прозы мало чем отличается от стилистики поэтических текстов — тот же резкий, рваный слог, та же невнятица и заумь, нараставшие от книги к книге. Сам этот сборник представляет собой примечательный образец совмещения различных авангардистских техник, пронизанный глубоко личным переживанием национальных и мировых проблем:

[10] Rokha, P. de. *Sátira*. Santiago de Chile: América del Sur, 1985: 23.

Мои загнанные в казармы болячки
жгут, как стадо тропических орангутанов;
у меня, у поэта Запада,
нервы выпачканы заводами и станками,
следы хлопот дробят на части лицо, всё потрескавшееся от уныния,
города свели с ума мою грусть
трепещущим и грохочущим образом автомобиля;
цивильные и муниципальные,
мои брюки повторяют неровную стрелку века;
подобного огромной нотариальной конторе,
населённой скукой,
или слепому кувшину воли, полному мух.
Бродячий покойник плачет под моими пустынными песнями
И пороховая птица
исполняет в моих огромных и честных, как марганцовка, руках,
старый речитатив курицы, несущей синие яйца.

(Пер. Е. Хованович)

Кажущаяся абсурдистской поэзия Пабло де Роки насыщена слишком многими смыслами; она перенасыщена аллюзиями сразу на всю мировую поэзию (например, он с легкостью вплетает в поэтическую ткань имя Есенина) и откликается на все регистры бытия. Свое художественное кредо он выразил в своеобразном поэтическом эссе «Уравнение. Песнь эстетической формулы» (“Ecuación. Canto de la fórmula estética”), созданном между 1927 и 1929 гг.:

1. Стих, как и замок, требует своего ключа; поэзия, как и цветок, как женщина, как любое действие требует проникновения мужчины; надо проникнуть в стих — как в женщину, как в небо. 2. Отныне пусть не станет песнь похожей ни на что — ни на человека, ни на его душу, ни на самое себя. [...] 9. Искусство электромагнитных, ультрафиолетовых, супервитальных, экстрарадиальных кристаллов, баланс невесомых и неколебимых объемов, свободная игра свободных форм, форм как таковых, исключительно только форм, подчиненных лишь великому песнепоклонству, поэтиколирической гравитации, то есть гравитации Вселенной. [...] 15. Следует создавать океаны, но не подобия океанов, нет, надо создавать океаны шумным шуршаньем женского чулка, воспоминаниями размера яркой голубизны, великой стихией воды, по-

ющей в горлах крохотных детишек и в борозде у землепашца и даже темной нахлынувшей волны, насланной проклятым богом, что таится у тебя внутри; необходимо сделать, смочь воссоздать крестьянскую девчонку при помощи оливки и фиалки, да еще напева; необходимо создать огромный современный город посредством трепета грамматики, этой гигантской вещи, динамичной, механической, труднейшей, — вещи, которая, ей-богу, есть создаваемый язык![11]

Здесь звучит демиургический пафос, но поэт ощущает себя не столько творцом, сколько изгоем, падшим ангелом. Дьявол, демон — частый топос в его метафорике: стремясь возвыситься до небесного зиждителя, поэт (а его герой — это всегда авторское я) в отчаянии созерцает гибельность своих устремлений и разрушительный итог своих порывов. В этом он поразительно сходствует с героем еще не написанного к тому моменту «Высокола» своего соотечественника и антагониста В. Уйдобро — такова его поэма «Сатана» (1927), производящая впечатление беспорядочного и бесконечного нагромождения слов.

Я СУЩЕСТВУЮ,
а!
Я СУЩЕСТВУЮ в текущем дне,
ЗДЕСЬ,
Я сверяю мой путь по жаворонкам наибесконечнейшей бесконечности
И ПОЮ, ПОЮ, ПОЮ,
Ухватясь за 10 аэропланов голоса! моего голоса американской знаменности!
монологизирую, спрямляя вулканы в ряд пальмовых рощ,
раскрываю глаза на верченье пластин и угольников ровных
отвергаю беззубые догмы скелета,
и, схватив его жалкую кость,
начинаю я время, друзья, начинаю я время
время слов и веков, разделенных на знаки:
А,
Е,
И,
О,
У; [...]

[11] Rokha, P. de. *Antología. 1916–1953*. Santiago de Chile: Multitud. 1954: 107.

… ай-й-й…
но как только коснется меня дуновенье,
обниму мою грусть и унесу ее подальше на небо,
чтоб Господь мне простил мою грубость и крик;
стану костью
и застыну смиренно склоненным,
в этот раз без дурацкого пенья
и никак не пойму ни вчера, ни *еще*, ни потом,
весь в отчаянье, в угол забился,
как последний дурак или как капитан океанского пиратского судна,
и все думаю: эти муки мне даны от природы…
(Перевод мой. — *Ю.Г.*)

Социально ангажированный, яростно политичный, поэт тем не менее выбивается из временной данности; он как бы вбирает в себя, в свое Слово всю чилийскость, всю американскость сразу, все времена и все пространства. В 1942 г. выходит сборник под названием «Морфология страха» (*Morfología del espanto*) с характерным стихотворением «Дьявол на коне» (“Demonio a caballo):

Не понимаю, ни каков я, ни где я, ни когда я, ни есть ли я,
и я ли это или иной,
вселенский, скопившийся, упёртый в своих орлов;
и снизу море, бог времён и камня, прикинувшись ужом,
кусает подожжённое распятье,
а в самой сердцевине труба рыдает в трауре заката,
и наверху гигантская икона, с фигурой всадника без головы,
откуда хлещет, завывая, речь, в костюме бури,
заранее мечущей все семь предписанных ей молний;
что́ значит так писа́ть, чтобы писа́ть, что значит, если я не знаю,
мёртв я или мёртв или я древний мёртвый смерд
и пребываю в рабстве у ветхой восковой фигуры королевы?
но нет, хватаю свою голову и сам швыряю львам;
о ком я говорю, когда твержу,
что сломанным ружьём бессмертие дерёт моё нутро?
[...]
Я погружаюсь вместе с континентом, где обитаю, с веком
и с народом,
со всей землёй, с её планетами, с войсками войск, ревя,

в ужасный бесконечный океан, который - я, и я же в нём тону,
так и не разобравшись, откуда взялся, и что́ именно
откуда-то взялось и не рассеивается, не льётся, не рассыпается,
и из каких кусков сложилось это ужасающее я,
чем именно оно отлично от того, с чем не одно и то же,
в чём сущность атома, будь он моей или твоей частицей,
ведь это атом мертвеца, но не мертвец, хоть и желал бы…
(Перевод Е. Хованович)

Заканчивается стихотворение так:

С востока солнце идиотской грозит петлею
а я гляжу в свои глаза, что вскачь перед природой
словно два дьявола вопят,
и страх застыл перед глазами…
(Перевод мой — *Ю.Г.*)

Здесь поэт признает свою растерянность перед непостижимой бесконечностью мира, с которым он еще недавно был готов ассоциировать и сопоставлять себя на равных, он впадает в отчаянье от невозможности осознать сущность ни своего Я, ни мира, ни поэтического Слова, ни смысла вековечного круговорота, который когда-то в уже ставшей давней жизни воспевал в своем «Круговороте».

Все же на некоторое время непокорному де Роке удалось вписаться в лоно официальной жизни. В 1944 г. он получил почетное звание посла культуры Чили в обеих Америках — традиционная привилегия для латиноамериканских поэтов. Однако через пару лет приход к власти нового президента вынудил «левого» поэта отправиться в изгнание, из которого он вернется на родину только в 1949 г. Уже известный поэт, автор множества книг, он все еще фрондерствует, пока наконец в 1965 г. не получает давно заслуженную Национальную премию по литературе, по поводу чего писал: «Поздно они мне ее дали, словно по обязанности; наверное, думали, что уже теперь я не буду их беспокоить».

Всю жизнь де Рока был мучим поисками Слова — того слова, которое выражало бы суть чилийскости и суть его индивидуального мировидения. Эти поиски составили поэтическую материю его этапных книг — «Стоны», «Морфология страха», «Эпопея блюд и напитков Чили» (1949) «Черный огонь» (1953), «Язык мира» (1958),

«Гений народа» (1960), «Зимняя сталь» (1961), «Массовый стиль» (1965) — и нашли свое разрешение в посмертно изданном «Словаре де Роки» (1968), составленном преимущественно из чиленизмов, в которых поэт видел высшее выражение национального духа. Он писал в «Песни престарелого мачо» (“Canto del macho anciano”, 1961).

> Я изваял мифологию мира в метафорах,
> создал образ бичуемых и угнетённых своих современников и подарил словарь
> недолговечному существу, порабощённому бесконечностью,
> дал слово толпам и множествам, озвучив собственным
> своим голосом их поэзию, и поэзия поднялась
> на плечах всех живущих,
> аноним, старик, сирота заговорили своим языком
> и всплыла из глубин единая мифология Чили и колониальная боль с автоматом наперевес;
> я воюю за новый язык против старого языка, я гоню своего коня в гущу битвы [...]
> (Перевод Е. Хованович)

В 1964 г. де Рока посещает Китай, потом СССР и Францию. По итогам поездки была задумана трилогия, из которой оказалась опубликованной только первая часть — «Череда миров: Франция» (1967). Но у поэта оставались силы только для того, чтобы подготовить выпуск свой прощальной антологии, вышедшей в 1969 г. под названием «Мои великие стихотворения». Жизненный путь де Роки и его личная судьба исполнены глубочайшего трагизма. Как уже говорилось, он в отличие от Неруды, ничего не собирал — вся жизнь его была чередой потерь: жены, детей, друзей. В конце концов Пабло де Рока решил потерять и себя: в 1968 г. он застрелился.

В 1990 г. посмертно была опубликована автобиография поэта под названием «Дружище Камень», а в 1969 г. вышла книга стихов Пабло Неруды «Конец света». Книга, название которой в оригинале (*Fin de mundo*) представляет собой лексическую и смысловую инверсию поэмы «Попытка *бесконечного* человека»[12], близка по своей минорной тональности и ощущению катастрофизма к первому тому

[12] *Tentativa del hombre infinito*. Santiago: Editorial Nascimento, 1926. Курсив мой. — *Ю.Г.*

поэтической книги «Местопребывание — Земля»[13], она продолжает пессимистические размышления поэта: «мы прожили этот век / не так, как хотели». Здесь, наконец, сходятся два типа мироощущения: склонного к метафизичной рефлексии Пабло Неруды и яростно материалистичного, осознанно земного, брутального Пабло де Роки. Но обе версии взаимообратимы, и обе равно вписываются в общую парадигму авангардистской поэтики.

Пабло Неруда и Пабло де Рока — две противоположные версии одного типа творческой личности, представители одного культурного ряда. Оба Пабло были удивительно схожи, словно зарифмованы в своей взаимной несхожести: благополучно институционализированный Неруда — и безнадежно маргинализированный де Рока. Неруда эволюционировал: он шел от поэтики испаноамериканского модернизма через глубоко интимизированный, а затем универсально объективированный авангард к вполне соцреалистическому экфрасису. А Пабло де Рока состоялся сразу — раз и навсегда. Ни на одной из стадий своего творческого пути он не вписывался ни в одну из литературоведческих категорий; целиком и полностью он принадлежал авангардистскому типу творчества, он был авангардистом по складу поэтической личности и по характеру жизненного поведения: своим аутсайдерством, своим выбивавшимся изо всех понятий поэтическим обликом, всей своей типично «сдвигологической» личностью.

ЛИТЕРАТУРА

Гирин 2010 — *Гирин Ю.Н.* Авангард в Испанской Америке // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.). Теория. История. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 2. С. 496–535.

Гирин 2005 — *Гирин Ю.Н.* Пабло Неруда // История литератур Латинской Америки. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 5: Очерки творчества писателей XX века. С. 106–157.

Межиковская 2004 — *Межиковская Т.И.* Литература Чили //История литератур Латинской Америки. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 4: XX век: 20–90-е годы. Ч. 2. С. 512–568.

[13] Первый том поэтической книги Пабло Неруды «Местопребывание — Земля» (*Residencia en la Tierra,* 1925–1931) вышел в феврале 1933 г. в издательстве “Nascimento” (Сантьяго, Чили). Второй том был опубликован в 1935 г. в Мадриде (Ediciones del Árbol,), третий под названем «Третье местопребывание» (*Tercera residencia*, 1934–1945) — в 1947 г. в Буэнос-Айресе (Losada).

REFERENCES

Girin 2010 — Girin, Jury N. "Avangard v Ispanskoi Amerike" ["Avant-garde in Spanish America"]. *Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.). Teoriia. Istoriia. Poetika*. [*Avant-garde in the 20th Century Culture (1900s–1930s). Theory. History. Poetics*], book 2., 496-535. Moscow: IWL RAS Publ., 2010. (In Russ.)

Girin 2005 — Girin, Jury N. "Pablo Neruda" ["Pablo Neruda"]. *Istoriia literatur Latinskoi Ameriki* [*History of Latin American Literatures*], vol. 5: Ocherki tvorchestva pisatelei XX veka, 106–157. Moscow: IWL RAS Publ., 2005.

Mezhikovskaia 2004 — Mezhikovskaia, Tatiana I. "Literatura Chili" ("Chilean Literature"]. *Istoriia literatur Latinskoi Ameriki* [*History of Latin American Literatures*], vol. 4: XX vek: 20–90-e gody (1920s–1990s): part 2, 512–568. Moscow: IWL RAS Publ., 2004.

© 2024, Ю.Н. Гирин

Дата поступления в редакцию: 30.10.2023
Дата одобрения рецензентами: 28.03.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Yuri N. Girin

Received: 30 Nov. 2023
Approved after reviewing: 28 Mar. 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-120-146
https://elibrary.ru/IPDXOI
УДК 51-78

Борис КОВАЛЕВ

РОЖДЕНИЕ ТРЕТЬЕГО АВТОРА: СТИЛЕМЕТРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РАССКАЗОВ ОНОРИО БУСТОСА ДОМЕКА

Аннотация: Статья посвящена стилеметрическому анализу рассказов, написанных Хорхе Луисом Борхесом и Адольфо Биоем Касаресом под общим псевдонимом Онорио Бустос Домек. Ставится два вопроса: 1) отличается ли стиль Бустоса Домека от манеры письма Борхеса и Биоя Касареса? 2) какова доля влияния каждого из соавторов на формирование стиля Бустоса Домека? Для решения исследовательских задач используется Delta Берроуза — один из наиболее надежных на сегодняшний день стилеметрических инструментов; а также метод опорных векторов (англ. Support Vector Machine) — распространенный метод машинного обучения, который применяется для решения задач классификации. Выясняется, что стиль Бустоса Домека отличается от стиля рассказов Борхеса и Биоя Касареса. Однако в текстах Бустоса Домека преобладает авторский сигнал Биоя Касареса, что выявляется на основе как стилеметрического, так и историко-литературного анализа. Влияние Борхеса более отчетливо проявляется только в первых рассказах (1940-е гг.), когда Биой Касарес учится у Борхеса, и во второй половине 1960-х гг., в пору серьезных эмоциональных потрясений Борхеса, а также его мирового признания. Анализ тематики рассказов, где преобладает авторский сигнал Борхеса, также подтверждает результаты стилеметрических экспериментов: рассказ «Долгие поиски Тай Аня» (“La prolongada busca de Tai An”), как и первые тексты сборника «Хроники Бустоса Домека» (*Crónicas de Bustos Domecq*) «Дань почтения Сесару Паладиону» (“Homenaje a Cesar Paladion”), «Вечер с Рамоном Бонавеной» (“Una tarde con Ramon Bonavena”) и другие действительно соответствуют поэтике Борхеса.

Ключевые слова: Хорхе Луис Борхес, Адольфо Биой Касарес, Бустос Домек, латиноамериканская литература, стилеметрия, Delta, SVM, Rolling stylometry, машинное обучение.

***Информация об авторе*:** Борис Вадимович Ковалев, лаборант-исследователь, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия; член Союза писателей Санкт-Петербурга. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1904-1844. E-mail: bvkovalev@yandex.ru.

***Для цитирования*:** *Ковалев Б.В.* Рождение третьего автора: стилеметрический анализ рассказов Онорио Бустоса Домека //Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 120–146. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-120-146

Работа выполнена при поддержке СПбГУ, шифр проекта 95434615.

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-120-146
https://elibrary.ru/IPDXOI
UDC 51-78

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Boris KOVALEV

THE BIRTH OF THE THIRD AUTHOR: STYLOMETRIC ANALYSIS OF THE STORIES OF HONORIO BUSTOS DOMECQ

***Abstract*:** The article is devoted to the stylometric analysis of stories written by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares under the common pseudonym Honorio Bustos Domecq. The work poses two questions: 1) Is Bustos Domecq's style different from the writing style of Borges and Bioy Casares? 2) What is the share of influence of each of the co-authors on the formation of Bustos Domecq's style? To solve research problems, it is used Delta method, one of the most reliable stylometric tools to date; as well as the support vector machine, a common machine learning method that is used to solve classification problems. It turns out that Bustos Domecq's style differs from the style of the stories of Borges and Bioy Casares. However, in the texts of Bustos Domecq the authorial signal of Bioy Casares predominates, which is revealed on the basis of both stylometric and historical-literary analysis. The influence of Borges is more clearly manifested only in the first stories (1940s), when Bioy Caceres is a literary disciple of Borges, and in the second half of the 1960s, at a time of serious emotional upheavals for Borges, as well as his world recognition. Analysis of the topics of the stories, where Borges's authorial signal predominates, also confirms the results of stylometric experiments: the story "The Long Search for Tai An", as well as the first texts of the collection *The Chronicles of Bustos Domec* "Tribute to Cesar Paladion", "An Evening with Ramon Bonavena" and others really correspond to the poetics of Borges.

***Keywords*:** Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Bustos Domecq, Latin American literature, stylometry, Delta, SVM, Rolling stylometry, machine learning.

***Information about the author*:** Boris V. Kovalev, Researcher, St.Petersburg State University, , Universitetskaya emb. 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia, member of the Union of Writers of St Petersburg. ORCID ID: https:orcid.org/0000-0002-1904-1844. E-mail: bvkovalev@yandex.ru.

***For citation*:** Kovalev, Boris V. "The Birth of the Third Author: Stylometric Analysis of the Stories of Honorio Bustos Domecq." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 120–146. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-120-146

***Acknowledgement*:** The author acknowledges Saint-Petersburg State University for a research project 95434615.

Введение

Известно высказывание Хорхе Луиса Борхеса:

> Когда мы пишем вместе с Адольфо Биоем Касаресом, то зовемся О. Бустос Домек: Бустос — имя моего прадеда, а Домек — прадед Биоя Касареса. В конечном итоге Бустос Домек стал править нами железной рукой, и, к нашему удовольствию, а затем и к ужасу, стал серьезно отличаться от нас, — у него появились свои прихоти, свои шутки и индивидуальная отточенная манера письма[1].

Человек, начитанный текстами Борхеса и Биоя Касареса, может попытаться интуитивно определить точки пересечения авторов в текстах, написанных под общей маской, или указать на вопиющую разницу между ними. Филолог, историк литературы — собрать некоторые частные наблюдения в общий накопительный фонд: аккумулировать общие для поэтик трех авторов номинации, сюжеты и мотивы, определить адресатов пародий, изучить взаимовлияние Борхеса и Биоя Касареса [Pellicer 2000], установить литературный генезис Бустоса Домека [Bueno 2020], попытаться охарактеризовать отдельные приметы стиля Борхеса и Биоя и определить зоны влияния других авторов [Benedict 2020].

Исследований, посвященных Бустосу Домеку, много, хотя они и не столь обильны и разнообразны, как в случае с самим Борхесом. Маренго справедливо замечает, что «плод совместных трудов Борхеса и Биоя не был в достаточной степени принят во внимание как часть системы аргентинской литературы» [Carmen Marengo 2006: 279]. Это касается не только (не)восприятия Бустоса Домека как части литературного процесса Аргентины, но и отношения к этому автору в целом. Как кажется, в критике и борхесоведении — умышленно разведем два этих понятия — установился своего рода фильтр восприятия: тексты Бустоса Домека рассматриваются по большей части как развлекательные, пародийные[2] (где пародийность — еще и извечная отсылка к фамилии героя Исидро Пароди), а если анализируются, то в сугубо борхесовских терминах. Вот лишь несколько примеров: «О. Бустос

[1] Ocampo, Victoria. *Diálogo con Borges*. Buenos Aires: Sur, 1969: 71–72.

[2] Ср. типичное высказывание на эту тему: «Бустос Домек — это пародия на авторов, которые являются эстетическими или идеологическими антиподами Борхеса и Биоя 1940-х годов, и, следовательно, он находится в прямом диалоге с современной культурной средой» [Carmen Marengo 2014: 155].

Домек: гражданин Тлена» [Pellicer 1993], «“Шесть проблем дона Исидро Пароди” и литературная теология Борхеса» [Almeida 1998], «Распад искусства» [Aguilar 2020], «Эстетические ереси: Бустос Домек и Суарес Линч как катарсис» [García 2020], «Текстуальная полифония и сказ в “Шести загадках” Бустоса Домека» [Martín 1998], «Миметическое желание и преступление в детективных рассказах Борхеса и Биоя Касареса» [Navascués 2020]; а также вспомним попытку реконструировать «интеллектуальный универсум» и «литературную жизнь» Бустоса Домека в «виртуальной Аргентине», которую создали соавторы [Parodi 1998].

Разумеется, есть работы, — пусть и не отличающиеся столь яркими заглавиями, — в которых предпринимается попытка контекстуализировать тексты Бустоса Домека: Ф. Сабсай-Эррера говорит о литературной предтече Бустоса Домека, первом совместном творческом опыте Борхеса и Биоя Касареса в 1930-е гг. [Sabsay-Herrera 1998], Р. Пеллисер устанавливает точки взаимовлияния Борхеса и Биоя Касареса в процессе работы над текстами [Pellicer 2000], Н. Бенедикт выявляет приметы влияния других людей из окружения Борхеса и Биоя на манеру Бустоса Домека [Benedict 2020]. Маренго предпринимает попытку вписать «третьего автора» в широкий контекст аргентинской литературы [Carmen Marengo 2006]. Пожалуй, наиболее полное и многоаспектное исследование творчества Бустоса Домека, сочетающее оба подхода, представлено в книге К. Пароди «Борхес-Биой в контексте» [Parodi 2018].

Однако при всей несомненной ценности таких исследований обращает на себя внимание малое количество работ, сопряженных с изучением стиля Бустоса Домека и меры влияния на собственно *текст* каждого из соавторов. И при этом бросается в глаза разрозненность фонда накопленных наблюдений. Мы располагаем большим количеством работ, направленных на контекстуализацию рассказов Бустоса Домека, их соотнесение с идейно-эстетической стороной творчества соавторов; статей, посвященных поиску интертекстуальных связей, точек пересечения Борхеса и Биоя в текстах Бустоса Домека на уровне идей, образов, персонажей и проч. Все подобного рода работы подробно и тщательно характеризуют поэтику Бустоса Домека, но имеют заметный философско-эстетический и историко-литературный уклон и, как правило, не освещают лингвистический аспект.

Остается открытым вопрос: можно ли более точно измерить, обладает ли Бустос Домек собственным стилем? Действительно ли

его манера письма отличается от манеры Борхеса и Биоя Касареса? И какова доля влияния каждого из соавторов на формирование стиля Бустоса Домека?

Представляется, что современная филология располагает такими инструментами, которые позволяют более точно установить стилистическую разницу между текстами трех авторов и определить при помощи количественных методов зоны в тексте, стилистически более близкие тому или иному соавтору. В настоящей работе мы попробуем отойти от традиционной практики, основанной на частных наблюдениях, и постараемся дать стилеметрическую характеристику корпуса текстов Бустоса Домека.

Метод Delta

Методологической базой нашего исследования является Delta Берроуза [Burrows 2002]. Она появилась в начале 2000-х гг. и приобрела широкую популярность. В основе метода лежит количественная оценка лексических предпочтений авторов в области самой частотной лексики. Предполагается, что распределение самых частотных слов является отпечатком идиостиля, то есть отражает определенный «авторский сигнал» — совокупность индивидуальных лексико-стилистических признаков. В первую очередь анализируются служебные слова, не несущие тематической нагрузки, но значительно более употребительные в тексте, нежели знаменательные части речи. Delta измеряет не абсолютные частоты, а относительные — вычисляется больший или меньший уровень частотности каждого слова по сравнению с его частотностью в среднем по всему исследуемому корпусу текстов. На основании сравнения относительных частот слов измеряется стилистическое расстояние между текстами: чем меньше это расстояние, тем более стилистически похожими они являются.

Также для корректного проведения стилеметрического анализа есть два ограничения: количественное и качественное. Первое заключается в том, что существует нижний порог для объема текста: чтобы распределение служебных слов не оказалось случайным, рекомендуется [Орехов 2020] использовать тексты, насчитывающие более 10 тысяч словоупотреблений. Второе ограничение — качественное: для корректных подсчетов необходимо сравнивать тексты одинаковых жанров, поскольку распределение служебных слов, например, в пьесах и романах одного и того же автора оказывается принципиально

различным. Именно поэтому, анализируя собрание рассказов одного автора, его необходимо сопоставлять с рассказами других.

Эффективность метода подтверждается на материале разных языков [AbdulRazzaq, Mustafa 2014; Gladwin, Lavin et al. 2017], в том числе русского [Петров, Марусенко и др. 2019; Великанова, Орехов 2019] и испанского [Hernández-Lorenzo, Byszuk 2023; Ковалев 2023]. Delta активно применяется в рамках цифровой текстологии при решении задач количественной атрибуции. Однако метод используется и в других областях: при исследовании художественных переводов [Орехов 2021], эволюции и вариативности авторского стиля, периодизации творчества [Calvo Tello 2019] и, что наиболее существенно для нас, при изучении текстов, написанных в соавторстве [Rybicki et al. 2014; Eder 2015]. В последние годы за Delta закрепился статус одного из самых авторитетных и надежных стилеметрических методов, что позволяет избрать его для использования и в рамках нашего исследования. Программная реализация экспериментов выполнена на базе пакета Stylo [Eder, Rybicki, Kestemont 2016].

Следует сказать, что первая попытка применить метод Delta на материале текстов Бустоса Домека была предпринята в статье Моран Родригес [Morán Rodríguez 2023]. Однако несмотря на кажущуюся общность метода, наш подход существенно отличается.

Статья Моран Родригес фокусируется исключительно на текстах Борхеса, Бioя и Бустоса Домека; вопрос независимости стиля Бустоса Домека решается без привлечения фоновой выборки, что, как нам представляется, не вполне корректно. Было неоднократно продемонстрировано (на материале немецкой и русской литератур), что Delta показывает лишь отношение между текстами в рамках определенного набора произведений [Jannidis, Lauer 2014; Skorinkin, Orekhov 2022; Двинятин, Ковалев 2024]. Если этот набор, состав корпуса изменится, то изменятся и отношения внутри него, что может привести к иной группировке текстов. Поэтому мы полагаем, что при экспериментах необходимо работать не только с априорными и атрибутируемыми классы, но и с фоновой выборкой, контекстуализируя интересующие нас тексты.

Во-вторых, в работе Моран Родригес используется весьма объемный частотный словарь, на котором проводятся эксперименты (2000–3000 наиболее частотных слов). Этот подход сугубо лексикометрический, при таком словаре на результаты влияют тематически маркированные слова (то есть исследуется уже не столько стиль, сколько

тема). Мы же ориентируемся на наиболее частотную служебную лексику (используя не более 500 наиболее частотных слов) и то, что непосредственно в этой лексике отражено (например, союзы и союзные слова служат маркерами разного рода сложносочиненных и сложноподчиненных предложений, т. е. мы получаем выход на уровень синтаксиса, а стиль — категория не лексическая, а синтаксическая) без тематических “примесей”, которые могут служить отвлекающим фактором и негативно повлиять на результаты.

В-третьих, в исследовании Моран Родригес проводится ограниченная предобработка текста (удаляются только метаданные, а, например, повторяющиеся частотные имена героев и топонимы, могущие повлиять на результаты подсчетов[3], оставляются). В нашем исследовании этой проблеме уделено особое внимание, топонимы и номинации персонажей удалены.

Принимая во внимание результаты указанной работы, мы, тем не менее, решаем цели и задачи исследования, исходя из нашего понимания категории стиля, метода Delta и его преимуществ.

Каков стиль Бустоса Домека?

Итак, на первом этапе мы намерены определить: отличает ли Delta стиль Бустоса Домека от стиля Биоя Касареса и Борхеса как отдельных авторов?

В качестве материала мы будем использовать сборники рассказов «Шесть загадок для дона Исидро Пароди» (*Seis problemas para don Isidro Parodi*; 1942), «Две памятные фантазии» (*Dos fantasías memorables*; 1946), «Хроники Бустоса Домека» (*Crónicas de Bustos Domecq*; 1967) и «Новые рассказы Бустоса Домека» (*Nuevos cuentos de Bustos Domecq*; 1977) (табл. 1). Также к корпусу текстов Бустоса Домека мы присоединим примыкающий к «Двум памятным фантазиям» текст «Образцовое убийство» (*Un modelo para la muerte*; 1946), подписанный иным псевдонимом — Б. Суарес Линч. Этот аватар связан с Бустосом Домеком — соавторы остроумно называют его учеником последнего. Здесь и далее все подсчеты будут производиться с учетом «Образцового убийства».

[3] Влияние частотных имен персонажей на кластеризацию текстов было продемонстрировано, например, в работе Маслинского: [Маслинский 2022].

Таблица 1

Состав и мощность априорных классов

Сборник	**Кол-во словоупотреблений**
«Шесть загадок для дона Исидро Пароди»	40035
«Две памятные фантазии. Образцовое убийство»	25525
«Хроники Бустоса Домека»	22555
«Новые рассказы Бустоса Домека»	30585
Итого:	**118700**

Чтобы определить индивидуальность стиля Бустоса Домека, требуется также сопоставительный материал. В первую очередь это сборники рассказов, написанные каждым из соавторов по отдельности: книги Борхеса «Вымыслы» (*Ficciones*; 1944), «Алеф» (*El Aleph*; 1949), «Сообщение Броуди» (*El informe de Brodie*; 1970), «Книга песка» (*El libro de arena*; 1975), «Память Шекспира» (*La memoria de Shakespeare*; 1983); сборники Биоя Касареса «Козни небесные» (*La trama celeste*; 1948), «История, ниспосланная провидением» (*Historia prodigiosa*; 1956), «Теневая сторона» (*El lado de la sombra;* 1962), «Великий серафим» (*El gran serafín;* 1967), «Герой женщин» (*El héroe de las mujeres*; 1978). Состав и мощность атрибутируемых классов представлены в таблице 2:

Таблица 2

Состав и мощность атрибутируемых классов

Сборник	**Кол-во словоупотреблений**
Борхес Х.Л. Вымыслы	41298
Борхес Х.Л. Алеф	38390
Борхес Х.Л. Сообщение Броуди	21540
Борхес Х.Л. Книга песка	24912
Борхес Х.Л. Память Шекспира	9108

Биой Касарес А. Козни небесные	49045
Биой Касарес А. История, ниспосланная провидением	41978
Биой Касарес А. Теневая сторона	46483
Биой Касарес А. Великий серафим	41105
Биой Касарес А. Герой женщин	37174
Итого:	**351033**

Кроме того, в качестве сопоставительного материала использовались сборники рассказов Хулио Кортасара «Конец игры» (*El fin del juego*; 1956), «Каждый огонь — огонь» (*Todos los fuegos el fuego*; 1966), «Октаэдр» (*Octaedro*; 1974), «Тот, кто здесь бродит» (*Alguien que anda por ahí*; 1977); сборники Марио Бенедетти «Смерть и другие неожиданности» (*La muerte y otras sorpresas*; 1968), «С ностальгией и без нее» (*Con y sin nostalgia*; 1977), и наряду с ними сборники рассказов Карлоса Фуэнтеса «Замаскированные дни» (*Los días enmascarados*; 1954) и «Песнь слепых» (*El cantar de ciegos*; 1964) (табл. 3). Выбор именно этих текстов продиктован требованием жанровой гомогенности для корректности анализа, периодом написания, совпадающим с созданием рассказов Бустоса Домека, а также культурной и географической общностью: все авторы являются частью так называемого «латиноамериканского бума».

Таблица 3

Состав и мощность фоновой выборки

Сборник	**Кол-во словоупотреблений**
Кортасар Х. Конец игры	48472
Кортасар Х. Каждый огонь	50329
Кортасар Х. Октаэдр	34878
Кортасар Х. Тот, кто здесь бродит	46082
Фуэнтес К. Замаскированные дни	14121

Фуэнтес К. Песнь слепых	49422
Бенедетти М. Смерть и другие неожиданности	35438
Бенедетти М. С ностальгией и без нее	36688
Итого:	**315430**

Была проведена предподготовка корпуса. Тексты Бустоса Домека очищены от ключевых номинаций: повторяющихся имен собственных персонажей (дон Исидро Пароди, Карлос Англада, Хервасио Монтенегро, Марио Бонфанти, Баулито Перес, Тулио Савостано, Мариана Руис Вильяба Англада, Куно Фингерманн, Клавдия Федоровна и некоторых других), которые в силу частотности употребления только в текстах Бустоса Домека могли бы повлиять на подсчеты и поспособствовать объединению текстов Бустоса Домека в отдельный кластер. Также были удалены предисловия и исключено указание на мнимое место написания — Пухато; сохранены только такие примечания, которые написаны от лица Бустоса Домека.

В силу того что представление вычислений в виде таблиц является громоздким и попросту неудобным для читателя, в стилеметрии принято использовать иерархическую кластеризацию (рис. 1).

Принцип иерархической кластеризации заключается в следующем. Мы высчитываем расстояние между единицами корпуса (в нашем случае — сборниками рассказов) с помощью Delta, использовав 200 самых частотных слов, общих для всех этих текстов. Наиболее стилистически близкие сборники помещаются на одну ветвь. Похожие тексты группируются вместе, а непохожие на них, но сходные между собою, помещаются на другую большую ветвь.

На дендрограмме видно, что Delta безошибочно устанавливает авторство сборников Кортасара, Бенедетти, Борхеса, Биой Касареса и Фуэнтеса. При этом рассказы Кортасара и Бенедетти образуют отдельную большую группу, отличную от второй, к которой относятся тексты Борхеса, Биой Касареса, Фуэнтеса и Бустоса Домека.

Принципиальным для нас является то, что Delta кластеризует рассказы Бустоса Домека отдельно от текстов Борхеса и Биоя Касареса. Более того, рассказы Фуэнтеса оказываются даже стилистически более близкими к текстам Бустоса Домека, нежели произведения двух

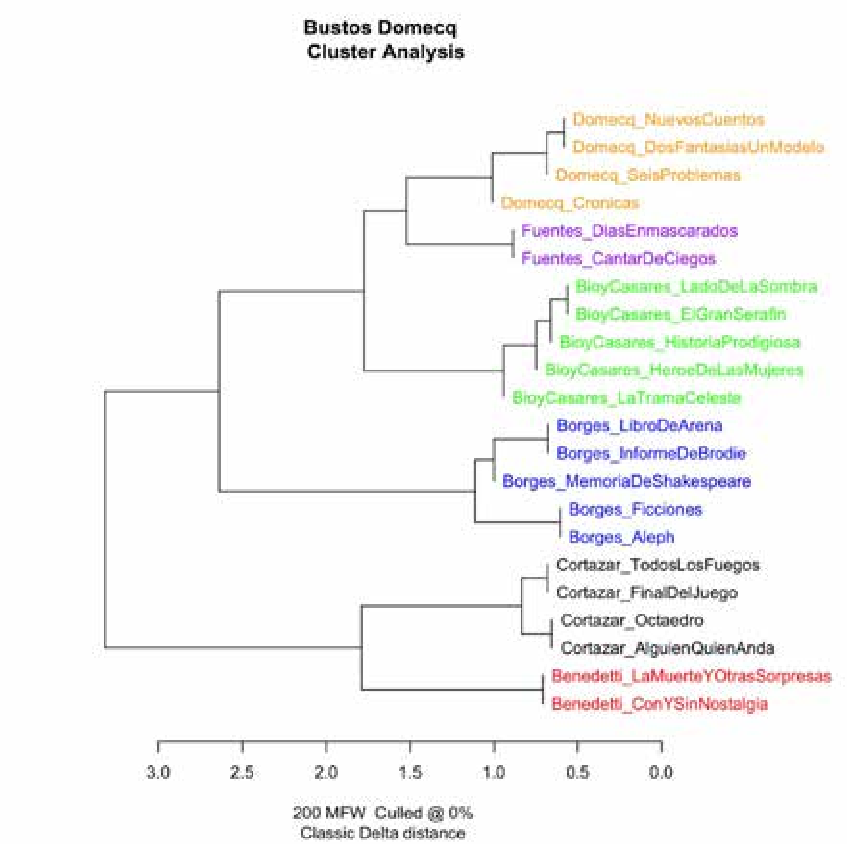


Рис 1. Дендрограмма, визуализирующая расстояние Delta для сборников рассказов латиноамериканских авторов 1940–1970-х гг.

соавторов. Таким образом, индивидуальность стиля Бустоса Домека подтверждается. Не менее важно и то, что группа текстов Биоя Касареса оказывается ближе к текстам Бустоса Домека, нежели рассказы Борхеса.

Обращает на себя внимание, как авторские сборники группируются по ветвям: значительно более ранние «Козни небесные» отстоят дальше от других книг Биоя Касареса, при этом «Великий серафим» и «Теневая сторона» объединяются на одной ветви, а к ним примыкают хронологически смежные с ними «История» и «Герой женщин». Относительно ранние «Вымыслы» и «Алеф» Борхеса оказываются на одной ветви, а написанные после многолетнего перерыва «Сообщение Броуди», «Книга песка» — на другой. Особняком стоит последний

сборник Борхеса — «Память Шекспира». По такому же хронологическому принципу классифицируются сборники Хулио Кортасара.

Индивидуальность стиля Бустоса Домека отображается и на дереве — это тип визуализации, на котором суммируется результаты измерений, полученные на разном количестве частотных слов (рис. 2).

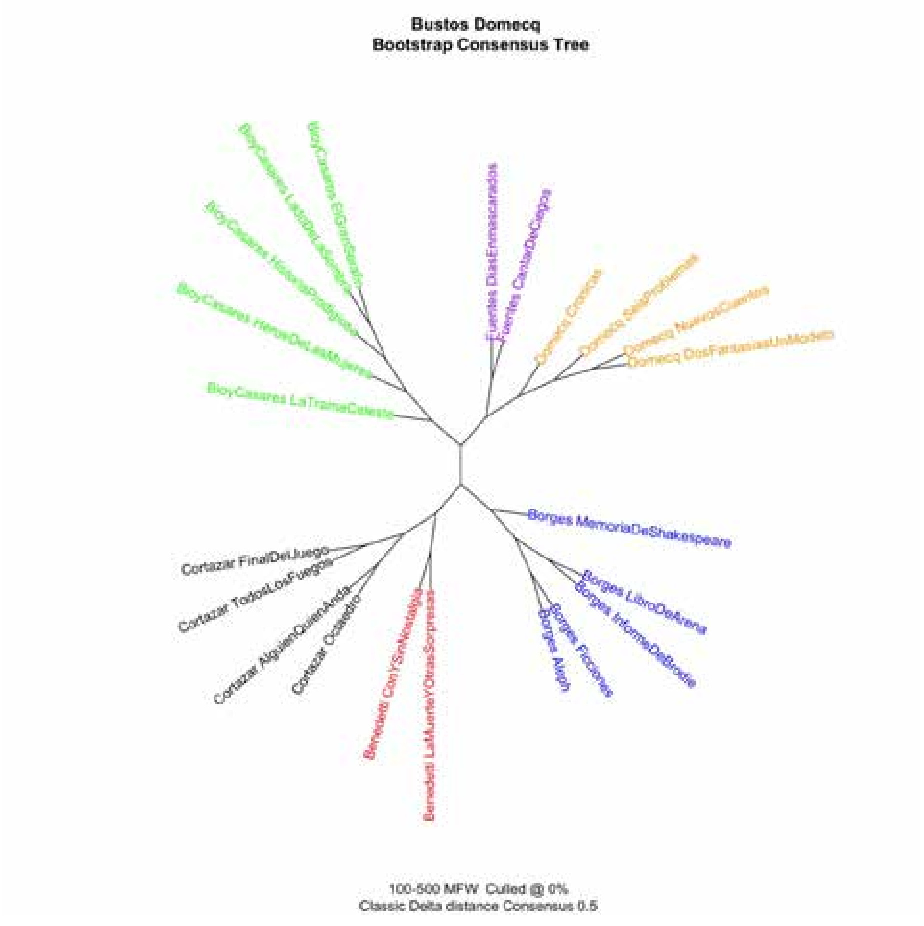


Рис. 2. Дерево, иллюстрирующее стилистическую разницу между текстами исследуемых латиноамериканских авторов.

По результатам двух экспериментов, мы можем утверждать, что стиль Бустоса Домека действительно отличается от стиля рассказов Борхеса и Биоя Касареса. Как замечает Пеллисер, «Бустос Домек,

рожденный как маска, за которой прячутся Борхес и Биой, постулирует существование чего-то скрытого, но в то же время он — замаскированный человек, принимающий новую личность» [Pellicer 2000: 28]. Как видим, эта личность обрела и свой стиль.

Бустос Домек: Борхес vs Биой Касарес

После выявления обособленного индивидуального стиля Бустоса Домека представляется полезным разобраться в его литературно-лингвистическом генезисе, определить меру стилистического «вклада» каждого из соавторов. Иными словами, на следующем этапе мы намерены ответить на вопрос: какова доля влияния Борхеса и Биоя Касареса на формирование стиля Бустоса Домека?

Для этого мы обратимся к методу опорных векторов — одному из наиболее распространенных методов машинного обучения, который применяется для решения задач классификации [Eder 2016]. Суть его состоит в том, что алгоритм создает линию или гиперплоскость, которая оптимальным способом разделяет данные на классы. Векторы, которые расположены с одной «стороны» гиперплоскости, относятся к одному классу, а расположенные с другой — к другому. При этом чем больше оказывается расстояние (так называемый «зазор») между объектами разделяемых классов и разделяющей плоскостью, тем меньше средняя ошибка классификатора. Метод был предложен и развит В.Н. Вапником [Вапник 1979; Vapnik 1998] и приобрел значительную популярность. Сегодня он используется и в стилеметрических исследованиях, где не раз доказал свою эффективность. Одним из самых известных примеров применения данного метода в этой сфере является атрибуция романов Харпер Ли и проверка гипотезы о том, что соавтором текстов «Убей пересмешника» и «Пойди поставь сторожа» является Трумэн Капоте [Eder et al. 2016; Choinski et al. 2019]. Также исследовался казус Конрада и Форда [Rybicki et al. 2014], атрибутировались романы Элены Ферранте [Eder 2018].

Программная реализация была выполнена на базе пакета Stylo. Чтобы осуществить эксперимент, необходимо собрать два корпуса: обучающий и тестовый. В обучающий корпус входят тексты Борхеса и Биоя Касареса, написанные ими по отдельности, — так алгоритм сможет выявить их индивидуальный авторский сигнал. В тестовый корпус помещается исследуемый текст, созданный уже в соавторстве.

Для проведения эксперимента все тексты Бустоса Домека были сведены в единый корпус. Сборники располагаются в хронологиче-

ском порядке с оригинальной последовательностью рассказов. После того, как тексты были очищены от ключевых имен, слова в корпусе текстов Бустоса Домека распределились следующим образом (табл. 4):

Таблица 4

Распределение слов в сборниках Бустоса Домека

Сборник	**Количество слов**	**Диапазон**
«Шесть проблем»	40035	1–40035
«Две памятные фантазии». «Образцовое убийство»	25525	40036–65560
«Хроники»	22555	65561–88115
«Новые рассказы»	30585	88116–118700

Была составлена и аналогичная таблица (прил. 2) с более дробным делением по рассказам.

После ряда экспериментов мы получили такие графики (рис. 3, рис. 4).

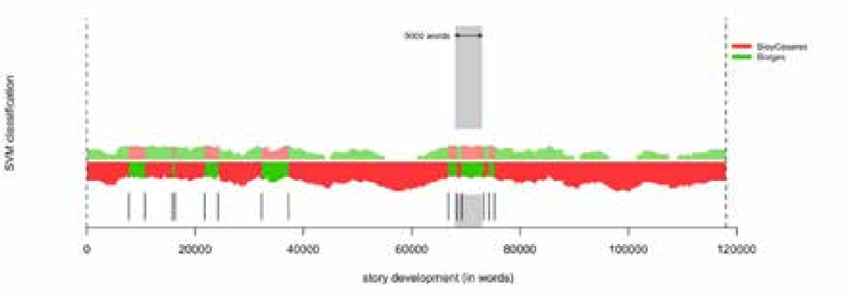


Рис. 3. Борхес vs Биой Касарес. 100 mfw.

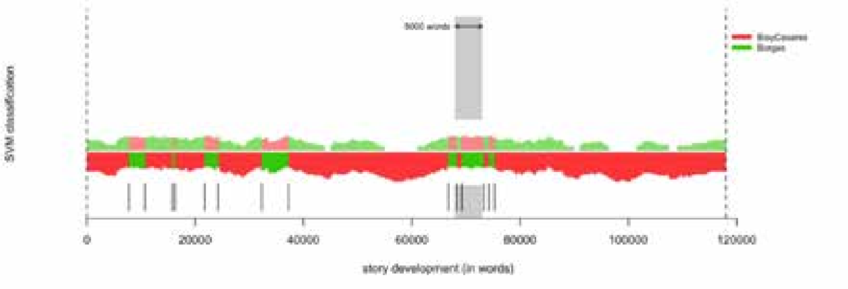


Рис. 4. Борхес vs Биой Касарес. 1000 mfw.

Красным обозначены фрагменты текста, отмеченные стилем Биоя Касареса, зеленым — Борхеса. Уровень достоверности классификации определяется толщиной нижней полосы. При подсчете на основе 100 и на основе 1000 самых частотных слов четко выделяется «зона влияния» Борхеса в районе 66000–76000 тысяч слов. В этом диапазоне располагаются первые рассказы «Хроник»: «Дань почтения Сесару Паладиону» (1131), «Вечер с Рамоном Бонавеной» (1772), «В поисках абсолюта» (1362), «Нынешний натурализм» (1474), «Каталог и анализ разнообразных сочинений Лумиса» (1406), «Теория группировок» (1135) (суммарно: 9705 слов).

Проведем уточняющий эксперимент: в качестве тестовой выборки теперь используем только «Хроники» (рис. 5).

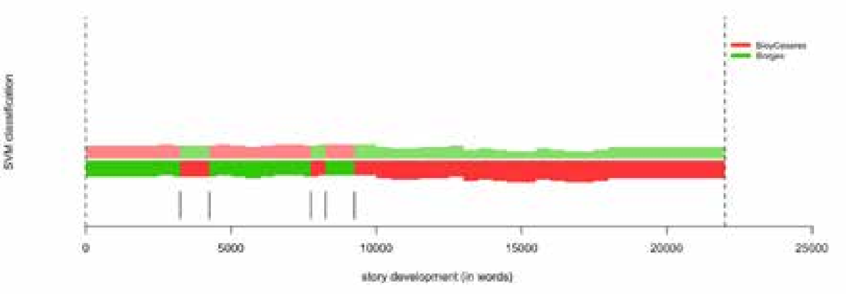


Рис. 5. Борхес vs Биой Касарес. 100 mfw. «Хроники Бустоса Домека»

Авторский сигнал Борхеса оказывается сильнее в лексическом диапазоне рассказов «Дань почтения Сесару Паладиону» (1–1131), «Вечер с Рамоном Бонавеной» (1332–2903). В рамках текста «В поисках абсолюта» (2904–4265) наступает определенный перелом, сигнал Биоя Касареса преобладает, а затем, уже начиная с рассказа «Нынешний натурализм» (4266–5739), вновь сильнее сигнал Борхеса. Очевидно, стилистическое влияние Борхеса также более ощутимо в рассказе «Каталог и анализ…» (5740–7145). В тексте «Абстрактное искусство» усиливается сигнал Биоя Касареса (7146–8570). В следующем рассказе «Теория группировок» вновь преобладает стиль Борхеса, а уже в «Универсальном театре» (9706-10627) возвращается Биой Касарес — и далее его сигнал сильнее на протяжении всего сборника.

На рисунке 3, где представлены результаты анализа на материале 100 самых частотных слов, авторский сигнал Борхеса также

преобладает в некоторых фрагментах первого сборника рассказов — «Шесть загадок». Обратимся к нему.

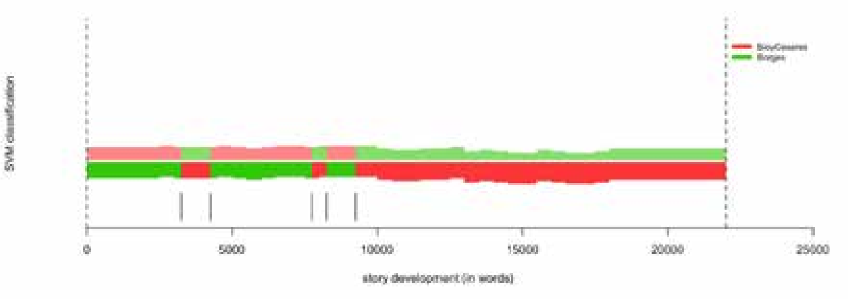


Рис. 6. Борхес vs Биой Касарес. 100 mfw. «Шесть загадок для дона Исидро Пароди»

Согласно полученным данным (рис. 6), в рассказе «Двенадцать символов мира» (1–5476) преобладает сигнал Биоя Касареса, в рассказе «Ночи Голядкина» (5477–10534) наблюдается паритет — сначала доминирует Биой Касарес, а затем — Борхес. В рассказе «Бой быков» (10535–15606) сильнее авторский сигнал Биоя, а сигнал Борхеса пробивается в начале и конце «Предусмотрительного Санджакомо» (15607–24580). «Жертва Тадео Лимардо» (24581–33150) отмечена большим влиянием Биоя, зато в заключительном «Долгом поиске Тай Аня» (33150–39861) значительно отчетливее проявляется авторский сигнал Борхеса.

Полученные результаты находят подтверждение в тематическом поле: Борхесу свойственен интерес к азиатской теме; он проявляет интерес к теме двойничества, в молодые годы — к фигуре Достоевского, поэтому неудивительно влияние Борхеса на стиль «Ночей Голядкина». Симптоматично появление Голядкина в пародийных рассказах, среди нарочито искусственных персонажей-функций. Борхес так объясняет причины охлаждения к Достоевскому, которому он поклонялся в юности: «Мало-помалу я понял, что его персонажи почти не отличаются друг от друга, ощутил даже некоторое раздражение от навязчивой идеи вины» [Sorrentino 1973: 66]. Декларативная серьезность нарратива и искусственность персонажей Достоевского травестируются Борхесом под маской Бустоса Домека[4].

[4] В то же время замечание Борхеса можно расценивать как автокритическое: искусственность, неразличимость и некоторая «лабораторность» персонажей — примета авторской манеры и самого Борхеса.

По всей видимости, усиление авторского сигнала в первом сборнике вызвано высокой степенью вовлеченности еще зрячего автора в работу над текстом — на волне первичной заинтересованности в новом проекте. Кроме того, возможный значимый фактор — ученичество Биоя Касареса, в начале 1940-х гг. испытывающего значительное влияние Борхеса и обретшего творческую и стилистическую самостийность позднее.

Также именно Борхесу в большей степени свойственны биографии мнимых ученых («Дань почтения Сесару Паладиону»), рассуждения, каталоги и классификации («Каталог и анализ»), пересказ вымышленных книг и описание несуществующих научных концепций («Вечер с Рамоном Бонавеной», «Теория группировок»), которые мы можем обнаружить в «Хрониках».

Важно, что доминирование борхесовского сигнала в «Вечере с Рамоном Бонавеной» находит объяснение на уровне истории литературы. Биой Касарес вспоминает: «Некоторое время спустя, когда Борхес был сильно влюблен — одна из его несчастных влюбленностей — произошло нечто, что привело к возобновлению нашего сотрудничества. Однажды утром я взял дочь и поварского сына на прогулку. Дети держали в руках куклы и описывали их друг другу. Прогревая мотор машины, я слышал, как они рассказывают о куклах, словно их не видя. Тем же вечером я предложил Борхесу сочинить рассказ об авторе, который описывает что-то только ради удовольствия описания… Так появился “Вечер с Рамоном Бонавеной” — первый рассказ “Хроник”. Спустя несколько месяцев Борхес поблагодарил меня, ибо подумал, что я предложил ему этот сюжет, чтобы заставить его забыть любовную тоску» [Presentación: Honorio Bustos Domecq 1998: 9]. Сильные эмоциональные потрясения, очевидно, способствовали большему вовлечению Борхеса в работу над текстом — и, как следствие, привели к тому, что его авторский сигнал преобладает над сигналом Биоя Касареса в этом рассказе. По всей видимости, подобного рода вовлеченность экстраполируется и на соседние тексты, жанрово и тематически совпадающие с авторскими предпочтениями Борхеса. Глубоко личное накладывается на интеллектуально созвучный Борхесу спектр тем и форм и продуктивность этого соединения факторов находит отражение на уровне стиля.

Помимо чрезвычайной эмоциональной вовлеченности Борхеса в первых рассказах «Хроник Бустоса Домека», усиление его авторского сигнала может быть объяснено и в свете других факторов. Новый

«всплеск» стилистических показателей Борхеса в «Хрониках», вышедших в 1967 г., совпадает, с одной стороны, с обращением в сборнике к излюбленным жанрам писателя, которые можно обобщенно назвать «пересказом несуществующих книг мнимых авторов». Кроме того, 1960-е гг. — время мирового признания Борхеса. Публикуются его лучшие сборники стихов, он ездит по миру с лекциями, получает престижные награды (премия Форментор 1961 г.). Как резонно отмечает Э. Вайнбергер, «слепота пришла к Борхесу вместе с признанием: в течение всего лишь двух лет, в 1956 и 1957 годах Борхес становится директором Национальной библиотеки и профессором английской и американской литературы в Университете Буэнос-Айреса; получает первую важную премию; выходит в свет первая полновесная книга, посвященная его творчеству, — вскоре такие исследования польются потоком» [Weinberger 1999: 545]. Лишенный из-за слепоты возможности писать рассказы, в конце 1960-х гг. Борхес все же возвращается к малой прозе и публикует сборник «Сообщение Броуди». Представляется, что слепота также служит одной из причин, по которым авторский сигнал Борхеса в большей части «Хроник» и в последнем сборнике Бустоса Домека — «Новых рассказах» (1977) оказывается более слабым, нежели сигнал Биоя Касареса.

Однако на графиках отчетливо видно, что в течение почти всей «литературной жизни» Бустоса Домека доминирует авторский сигнал не Борхеса, а Биоя Касареса. Этому есть объяснение на уровне истории литературы. Как вспоминает Биой Касарес, «обычно мы писали по ночам. Обсуждали идею, которая у нас была относительно формирующейся темы… общую концепцию. Затем я садился писать, раньше — на машинке, а теперь — от руки, поскольку от машинописи у меня болит спина» [Presentación: Honorio Bustos Domecq 1998: 8]. Резонно предположить, что сигнал соавтора, технически осуществляющего запись текста, оказывается более устойчивым.

Еще одной причиной более устойчивого авторского сигнала Биоя в поздних текстах может служить то, что именно он был инициатором работы над «Хрониками Бустоса Домека», что следует из его воспоминаний и не опровергается Борхесом [Presentación: Honorio Bustos Domecq 1998: 9]. Впрочем, на основании воспоминаний как Биоя, так и самого Борхеса, складывается впечатление, что если замыслы рассказов и то, какими могли бы получиться те или иные сюжеты, принадлежали на ранней стадии либо обоим соавторам, либо только Борхесу (“идеи принадлежали Борхесу”, — пишет Биой

[Presentación: Honorio Bustos Domecq 1998: 7]), то инициатором сотрудничества в целом и выступал именно Биой.

Однако несмотря на преобладание авторского сигнала Биоя Касареса, невозможно отрицать, что именно из суммы двух авторских стилей и рождается уникальная поэтика Бустоса Домека: с одной стороны, отличная от индивидуальных стилистических портретов Борхеса и Биоя Касареса и, с другой стороны, целостная и самодостаточная, вобравшая в себя элементы стиля каждого соавтора. Оба оказали на тексты воздействие, достаточное для того, чтобы у Бустоса Домека сложилась своя «индивидуальная, отточенная манера письма»: так что современники не сразу разгадали, кто скрывается за этой маской, а нынешние стилеметрические инструменты выявляют стилистическую разницу между рассказами Бустоса Домека и текстами, написанными Борхесом и Биоем Касаресом по отдельности.

Заключение

Бустос Домек, несомненно, обладает индивидуальным стилем. Delta отделяет рассказы Бустоса Домека от текстов Биоя Касареса и Борхеса, опубликованных в тот же период времени, но написанных порознь. Однако характерно, что Delta квалифицирует рассказы Бустоса Домека и Биоя Касареса как более близкие, располагая их на соседних ветвях. Это разделение подтверждается в дальнейших экспериментах.

На основе стилеметрического анализа, использовав метод опорных векторов (англ. *SVM classification*), мы можем сделать вывод о том, что в текстах, написанных под псевдонимом Бустос Домек, авторский сигнал Биоя Касареса в целом сильнее авторского сигнала Борхеса.

Авторский сигнал Борхеса более отчетливо виден в первом сборнике «Шесть проблем дона Исидро Пароди» — в частности, в рассказе «Ночи Голядкина», а также в «Долгих поисках Таи Ана». Еще более устойчивый авторский сигнал Борхеса наблюдается в «Хрониках Бустоса Домека», особенно — в первых рассказах. В остальных сборниках стилистический след Биоя Касареса ощутимее. Повесть «Образцовое убийство», написанная под псевдонимом Б. Суарес Линч, также остается за Биоем.

Такое распределение объяснимо в свете истории творческого пути Борхеса. Его авторский сигнал сильнее на ранней стадии, когда Биой Касерес учится у Борхеса, и во второй половине 1960-х гг., в пору

серьезных эмоциональных потрясений на фоне несчастной любви, а также мирового признания Борхеса, его творческих и поэтических удач: вскоре он вернется к собственным рассказам и напечатает «Сообщение Броуди».

Анализ тематики текстов, которые располагаются в зоне повышенного влияния Борхеса подтверждает результаты стилеметрического эксперимента — эти рассказы действительно свойственны скорее поэтике Борхеса.

Разумеется, полученные данные не означают, что тексты, отмеченные сильным авторским сигналом Биоя Касареса, писал Биой Касарес, а тексты, где доминирует сигнал Борхеса, — Борхес. На графиках отчетливо видно два авторских следа. Однако, как это нередко случается у соавторов, один из них оказывает большее влияние на те или иные фрагменты текста.

Более отчетливый авторский сигнал Биоя Касареса во всем корпусе текстов Бустоса Домека согласуется с историко-литературными доказательствами: по воспоминаниям Биоя, именно он осуществлял «техническую» запись, то есть фиксировал текст рассказа на пишущей машинке или — в дальнейшем — от руки[5]. Кроме того, доминирование стиля Биоя в поздних текстах может быть связано и с тем, что в ту пору именно он выступал инициатором работы. «Всплески» усиления авторского сигнала Борхеса также объясняются на биографическом материале посредством воспоминаний Биоя.

Исследование при помощи статистических методов преломления индивидуальных авторских стилей в процессе сотворчества, подкрепленное историко-литературными материалами, проливает свет на феномен Бустоса Домека и позволяет уточнить долю влияния каждого писателя становление «нового» автора. Результатом стало свидетельство того, как из двух авторских стилей рождается новый, действительно не похожий на стиль каждого из соавторов по отдельности — как мы видели, надежный метод Delta отмечает безоговорочное стилистическое своеобразие Бустоса Домека. Это открывает новые перспективы для дальнейших обобщающих работ по стилистике Борхеса, а также для проведения новых исследований на материале других текстов Борхеса, написанных в соавторстве.

[5] Bioy Casares, Adolfo. *Memorias*. Barcelona: Tusquets, 1994: 110–112.

ЛИТЕРАТУРА

Вапник 1979 — *Вапник В.Н.* Восстановление зависимостей по эмпирическим данным. М.: Наука, 1979. 448 с.

Великанова, Орехов 2019 — *Великанова Н.П., Орехов Б.В.* Цифровая текстология: атрибуция текста на примере романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» // Мир Шолохова. Научно-просветительский общенациональный журнал. 2019. № 1. С. 70–82.

Двинятин, Ковалев 2024 — *Двинятин Ф.Н., Ковалев Б.В.* Романы Владимира Набокова в контексте русской межвоенной прозы: стилеметрический аспект // Новый филологический вестник. 2024. № 1 (68). С. 203–216. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-1-213

Ковалев 2023 — *Ковалев Б.В.* Delta и «бум»: романы Марио Варгаса Льосы через призму стилеметрии // Литература двух Америк. 2023. № 15. С. 116–141. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-116-141

Маслинский 2022 — *Маслинский К.А*. Уточненная цифровая текстология: еще раз к вопросу об авторстве романа «Тихий Дон» // Русская литература. 2022. № 1. С. 247–254. https://doi.org/10.31860/0131-6095-2022-1-247-254

Орехов 2020 — *Орехов Б.В*. «Илиада» Е.И. Кострова и «Илиада» А.И. Любжина: стилеметрический аспект // Аристей. 2020. Т. XXI. С. 282–296.

Орехов 2021 — *Орехов Б.В.* Текст и перевод Владимира Набокова через призму стилеметрии // Новый филологический вестник. 2021. № 3(58). С. 200–213.

Петров, Марусенко и др. 2019 — *Петров В.В., Марусенко М.А., Пиотровская К.Р., Маньяс И.Н., Мамаев Н.К.* Об авторстве «писем Берии из заточения» // Вестник СПбГУ. Право. 2019. Т. 10. № 3. С. 586–605.

REFERENCES

AbdulRazzaq, Mustafa 2014 — AbdulRazzaq, Ammar A., Mustafa Tareel K. “Burrows Delta Method Fitness for Arabic Text Authorship Stylometric Detection.” *International Journal of Computer Science and Mobile Computing*, no. 6 (June 2014): 69–78.

Aguilar 2020 — Aguilar, Gonzalo. “La disolución del arte (Sobre ‘Crónicas de Bustos Domecq’).” *Variaciones Borges*, no. 49 (2020): 33–48.

Almeida 1998 — Almeida, Ivan. “Seis problemas para don Isidro Parodi” y la teología literaria de Borges.” *Variaciones Borges*, no. 6 (1998): 33–51.

Benedict 2020 — Benedict, Nora. “(In)Visible Collaborations between *Los Hermanos* Borges and *Los* Bioy.” *Variaciones Borges*, no. 49 (2020): 89–116.

Bueno 2020 — Bueno, Mónica. “La vida literaria de Honorio Bustos Domecq, el tercer autor.” *Variaciones Borges*, no. 49 (2020): 203–224.

Burrows 2002 — Burrows, John. “*Delta*: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship.” *Literary and Linguistic Computing* 17, no. 3 (September 2002): 267–287.

Calvo Tello 2019 — Calvo Tello, José. "*Delta* Inside Valle-Inclán: Stylometric Classification of Periods and Groups of His Novels." *Romanische Studien*, no. 6 (2019): 151–163.

Carmen Marengo 2014 — Carmen Marengo, María. "Curiosos Habitantes. La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch como discusión estética y cultural." Tesis doctoral. Universidad Nacional de Cordoba, 2014. https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/22201/LibroTesisDefinitivo.pdf?sequence=3&isAllowed=y.

Carmen Marengo 2006 — Carmen Marengo, María. "Quién es o qué es Bustos Domecq: nacionalismo y cultura literaria en la génesis del autor ficticio." *Variaciones Borges*, no. 22 (2006): 277–288.

Choiński et al. 2019 — Choiński, Michal, Eder, Maciej., and Jan Rybicki. "Harper Lee and Other People: A Stylometric Diagnosis." *Mississippi Quarterly*, no. 70/71 (2019): 355–374.

Dvinyatin, Kovalev 2024 — Dvinyatin, Fyodor N., and Boris V Kovalev. "Romany Vladimira Nabokova v kontekste russkoi mezhvoennoi prozy: stilemetricheskii aspekt" [Novels of Vladimir Nabokov in the Context of Russian Interbellum Prose: Stylometric Aspect]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1 (2024): 203–216. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-1-213

Eder 2018 — Eder, Maciej. "Elena Ferrante: A Virtual Author." In *Drawing Elena Ferrante's profile*, edited by A. Tuzzi and M.A. Cortelazzo, 31–45. Padova: Padova University Press, 2018. http://www.padovauniversitypress.it/publications/9788869381300.

Eder 2016 — Eder, Maciej. "Rolling Stylometry." *Digital Scholarship in the Humanities*, no. 31 (2016): 457–469.

Eder 2015 — Eder, Maciej. "Through the Magnifying Glass: Rolling Stylometry for Collaborative Authorship." In *Digital Humanities: Book of Abstracts*. University of Western Sydney, 2015. http://dh2015.org/abstracts.

Eder et al. 2016 — Eder, Maciej, and Jan Rybicki. "Go Set a Watchman While We Kill the Mockingbird in Cold Blood, with Cats and Other People." In *Digital Humanities: Conference Abstracts*, 184–186. Kraków: Jagiellonian University & Pedagogical University, 2016. http://dh2016.adho.org/abstracts/70.

Eder, Rybicki et al. 2016 — Eder, Maciej, Jan Rybicki, and Mike Kestemont. "Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis." *R Journal* 8, no. 1 (2016): 107–121.

García 2020 — García M. "Herejías Estéticas. Bustos Domecq y Suárez Lynch como Catarsis." *Variaciones Borges*, no. 49 (2020): 183–202.

Gladwin, Lavin et al. 2017 — Gladwin, Alexander, Lavin, Matthew, and Daniel Look. "Stylometry and Collaborative Authorship: Eddy, Lovecraft, and *The Loved Dead*." *Digital Scholarship in the Humanities* 32, no. 1 (April 2017): 123–140.

Hernández-Lorenzo, Byszuk 2023 — Hernández-Lorenzo, Laura, and Joanna Byszuk. "Challenging Stylometry: The Authorship of the Baroque Play *La Segunda Celestina*." *Digital Scholarship in the Humanities*, no. 38 (2023): 544–558 https://doi.org/10.1093/llc/fqac063

Jannidis, Lauer 2014 — Jannidis, Fotis, and Gerhard Lauer. “Burrows’s Delta and Its Use in German Literary History.” In *Distant Readings. Topologies of German Culture in the Long Nineteenth Century*, edited by Matt Erlin y Lynne Tatlock, 29–54. Martlesham, Camden House, 2014.

Kovalev 2023 — Kovalev, Boris V. “Delta i ‘bum’: romany Mario Vargasa L'osy cherez prizmu stilemetrii”. [“Delta and ‘Boom’: Novels of Mario Vargas Llosa through the Prism of Stylometry”]. *Literature of the Americas*, no. 15 (2023): 116–141. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-116-141

Martín 1998 — Martín, Jorge Hernández. “Textual Polyphony and Skaz in “Seis Problemas” by Bustos Domecq.” *Variaciones Borges*, no. 6 (1998): 13–32.

Maslinskij 2022 — Maslinskij, Kirill A. “Utochnennaia cifrovaia tekstologiia: eshhe raz k voprosu ob avtorstve romana Tihii Don” [“Refined Digital Textual Criticism: More on the Question of Authorship of the Novel ‘Quiet Flows the Don’”]. *Russkaia literatura*, no. 1 (2022): 247–254. https://doi.org/ 10.31860/0131-6095-2022-1-247-254 (In Russ.)

Morán Rodríguez 2023 — Morán Rodríguez, Carmen. “Borges y Bioy Casares: sus colaboraciones literarias a la luz de la estilometría.” *Cultura, Lenguaje y Representación* XXXII (2023): 167–184.

Navascués 2020 — Navascués, Javier. “Deseo mimético y crimen en los relatos policíacos de Borges y Bioy Casares”. *Variaciones Borges*, no. 49 (2020): 163–182.

Orekhov 2020 — Orekhov, Boris V. “‘Iliada’ E.I. Kostrova i ‘Iliada’ A.I. Liubzhina: stilemetricheskii aspect” [“Iliad by Kostrov and Iliad by Lyubzhin: The Stylometry Case”]. *Aristeas* XXI (2020): 282–296. (In Russ.)

Orekhov 2021 — Orekhov, Boris V. “Tekst i perevod Vladimira Nabokova cherez prizmu stilemetrii” [“Text and Translation by Vladimir Nabokov through the Prism of Stylemetry”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3(2021): 200–213. (In Russ.)

Parodi 2018 — Parodi, Cristina. *Borges-Bioy en contexto: Una lectura guiada de H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch*. Borges Center-University of Pittsburgh, 2018.

Parodi 1998 — Parodi, Cristina. “Una Argentina virtual: el universo intelectual de Honorio Bustos Domecq.” *Variaciones Borges*, no. 6 (1998): 53–143.

Pellicer 2000 — Pellicer, Rosa. “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias.” *Variaciones Borges*, no. 10 (2000): 5–28.

Pellicer 1993 — Pellicer, Rosa. “H. Bustos Domecq: ciudadano de Tlön.” *Anthropos: Boletín de información y documentación*, no. 142–143 (1993): 111–114.

Petrov et al. 2019 — Petrov V.V., Marusenko M.A., Piotrovskaia K.R., Man’ias I.N., and N.K. Mamaev. “Ob avtorstve ‘pisem Berii iz zatocheniia’” [“On the authorship of ‘Beria’s Letters from imprisonnement’”]. *Vestnik SPbGU*. Series “Pravo”, no. 3 (2019): 586–605. (In Russ.)

Presentación: Honorio Bustos Domecq 1998 — Presentación: Honorio Bustos Domecq: Testimonios y Lecturas.” *Variaciones Borges*, no. 6 (1998): 7–12.

Rybicki et al. 2014 —Rybicki, Jan, Kestemont, Mike, and David Hoover. “Collaborative Authorship: Conrad, Ford, and Rolling Delta.” *Literary and Linguistic Computing*, no. 29 (2014): 422–431.

Sabsay-Herrera 1998 — Sabsay-Herrera, Fabiana. “Para la prehistoria de H. Bustos Domecq: “Destiempo”, una colaboración olvidada de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.” *Variaciones Borges*, no. 5 (1998): 106–122.

Skorinkin, Orekhov 2023 — Skorinkin, Daniil, and Boris Orekhov. “‘Reis melhor do que eu’: los heterónimos de Pessoa desde una perspectiva estilométrica.” *Literatura: teoría, historia, crítica*, no. 2 (2023): 155–179.

Sorrentino 1973 — Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, 1973.

Vapnik 1998 — Vapnik, Vladimir N. *Statistical Learning Theory*. New York: John Wiley, 1998.

Vapnik 1979 — Vapnik, Vladimir N. *Vosstanovlenie zavisimostei po empiricheskim dannym* [*Recovery of dependencies based on empirical data*]. Moscow: Nauka Publ., 1979. (In Russ.)

Velikanova, Orekhov 2019 — Velikanova, Nataliia P., and Boris V. Orekhov, “Cifrovaia tekstologiia: atribuciia teksta na primere romana M.A. Sholohova *Tihii Don*” [“Digital Textual Criticism: Text Attribution on the Example of the Novel by M.A. Sholokhov *Quiet Don*”]. *Mir Sholokhova*, no. 1 (2019): 70–82. (In Russ.)

Weinberger 2000 — Weinberger, Eliot. “Notes.” In Borges, Jorge Luis. *Selected Non-Fictions*, edited by Eliot Weinberger, 523–548. New York: Penguin, 2000.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Оцифрованные издания, использовавшиеся для стилеметрических экспериментов

Benedetti, Mario:
La muerte y otras sorpresas. Barcelona: Debolsillo, 2017.
Con y sin nostalgia. Madrid: Alfaguara, 2016.

Bioy Casares, Adolfo:
El gran Serafín. 1999. Buenos Aires: Emecé, 1999.
El lado de la sombra. Barcelona: Tusquets. 2004
Heroe de las mujeres. Madrid: Alfaguara, 2022.
La trama celeste. Madrid: Alfaguara, 2022.
Historia prodigiosa. Madrid: Alfaguara, 2022.

Borges, Jorge Luis:
Ficciones. Nueva York: Vintage Español, 2012.

El Aleph. Nueva York: Vintage Español, 2012.
La memoria de Shakespeare. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
El libro de arena. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
El informe de Brodie. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Bustos Domecq, Honorio

Seis problemas para don Isidro Parodi. Madrid: Alianza Editorial, 2003

Dos fantasías memorables. Un modelo para la muerte. Madrid: Alianza, 1999.

Nuevos cuentos de H. Bustos Domecq. Madrid: Siruela, 1987.

Crónicas de H. Bustos Domecq. Buenos Aires: Losada, 2002.

Cortázar, Julio

Final del juego. Madrid: Alfaguara, 2016.

Todos los fuegos el fuego. Madrid: Alfaguara, 2016.

Octaedro. Madrid: Alfaguara, 2018.

Alguien que anda por ahí. 2023. https://guao.org/sites/default/files/biblioteca/Aguien%20que%20anda%20por%20ahí.pdf

Fuentes, Carlos

Cantar de ciegos. Madrid: Alfaguara, 2016.

Los días enmascarados. 2023. http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Fuentes,Carlos,Relatos.pdf

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Распределение слов в рассказах Бустоса Домека (в оригинале после предобработки)

Сборник	Рассказы	Кол-во слов	Диапазон
«Шесть загадок»	«Двенадцать символов мира»	5476	1–5476
	«Ночи Голядкина»	5058	5477–10534
	«Бог быков»	5072	10535–15606
	«Предусмотрительный Санджакомо»	8974	15607–24580

	«Жертва Тадео Лимардо»	8570	24581–33150
	«Долгий поиск Тай Аня»	6711	33151–39861
	Примечания	174	39862–40035
«Две памятные фантазии»	«Свидетель»	3614	40036–43649
	«Знамение»	3610	43650–47259
«Образцовое убийство»	«Вместо пролога»	1102	47260–48361
	Часть I	3437	48362–51798
	Часть II	3406	51799–55204
	Часть III	977	55205–56181
	Часть IV	2768	56182–58949
	Часть V	6611	58950–65560
«Хроники Бустоса Домека»	«Дань почтения Сесару Паладиону»	1131	65561–66691
	«Вечер с Рамоном Бонавеной»	1772	66692–68463
	«В поисках абсолюта»	1362	68464–69825
	«Нынешний натурализм»	1474	69826–71299
	«Каталог и анализ разнообразных сочинений Лумиса»	1406	71300–72705
	«Новый вид абстрактного искусства»	1425	72706–74130
	«Теория группировок»	1135	74131–75265
	«Универсальный театр»	922	75266–76187
	«Новый вид искусства»	1165	76188–77352
	«Gradus ad parnasum»	1304	77353–78656
	«Избирательный взгляд»	1328	78657–79984
	«Чего нет, то не во вред»	1005	79985–80989
	«Этот многогранный Виласеко»	592	80990–81581
	«Наш мастер кисти: Тафас»	733	81582–82314

	«Гардероб I»	1258	82315–83572
	«Гардероб II»	445	83573–84017
	«Новейший подход»	805	84018–84822
	«Esse est percipi»	848	84823–85670
	«Бездельники»	670	85671–86340
	«Бессмертные»	1622	86341–87962
	Примечания	153	87963–88115
«Новые рассказы Бустоса Домека»	«Спасение через творчество»	3197	88116–91312
	«Друзья до гроба»	2219	91313–93531
	«По ту сторону добра и зла»	3975	93532–97506
	«Сын его друга»	8194	97507–105700
	«Праздник чудовища»	4795	105701–110495
	«Сумрак и помпезность»	2104	110496–112599
	«Формы славы»	2128	112600–114727
	«Устанавливая границы ответственности»	1682	114728–116409
	«Враг цензуры №1»	2291	116410–118700
Итого		**118700**	**1–118700**

© 2024, Б.В. Ковалев

Дата поступления в редакцию: 01.02.2024
Дата одобрения рецензентами: 27.04.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Boris V. Kovalev

Received: 01 Feb. 2024
Approved after reviewing: 27 Apr. 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-147-168
https://elibrary.ru/KPSBLR
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ирина ГОЛОВАЧЕВА

АМЕРИКАНСКИЙ ДВОЙНИК / АМЕРИКАНСКИЙ ПСИХОПАТ В ТВОРЧЕСКОМ ТУПИКЕ

Аннотация: Автор статьи сконцентрировался на американских литературных и экранных произведениях, в которых фигуры писателя и его двойника помещены в центр детективного триллера. Такое сочетание сюжета и персонажной структуры до сих пор не удостаивалась отдельного рассмотрения. Расщепленная психика предоставляет целый спектр возможностей, как для создания фасцинации, так и для реконструкции фундаментальных страхов фрагментации, захвата и тотального разрушения сознания. Лишь Стивену Кингу в повести «Секретное окно, секретный сад» (“Secret Window, Secret Garden”, 1990) удалось гармонично соединить пять тем в одном тексте. Преступление, двойничество, безумие и диссоциативная амнезия интегрированы в сюжет о писателе, переживающем творческий застой (writer’s block). В статье впервые проанализирована не только экранная интерпретация повести — «Тайное окно» (Secret Window, 2004), но и этапы создания сценария Дэвидом Кеппом (сценаристом и режиссером). Кепп придумал собственный финал, в котором не осталось и следа от Эпилога повести Кинга. Наряду с безумием как таковым хоррор Кинга и фильм Кеппа исследуют кризис креативности как результат неизжитых травм и причину целого букета патологий, а также страх безумия, дезинтеграции Я. В исследовании этих ментальных нарушений и состоит феноменологический смысл этих двух произведений. Пристальный анализ оригинала и фильма показывает, что последний является редким примером преимущества экранизации над оригиналом. Особое внимание в статье отводится образу кукурузы и кукурузных початков, которые работают в фильме и как каннибалистический гротеск, и как визуальная метафора творческой удачи и успеха.

Ключевые слова: двойник писателя, преступление, безумие, диссоциативная амнезия, творческий кризис, Стивен Кинг, Дэвид Кепп, страх безумия, фасцинация.

Информация об авторе: Ирина Владимировна Головачева, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3873-490X. E-mail: igolovacheva@gmail.com.

Для цитирования: *Головачева И.В.* Американский двойник / американский психопат в творческом тупике // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 147–168. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-147-168

Работа выполнена при поддержке Санкт-Петербургского государственного университета, исследовательский грант 123042000103-6 [M1_2020_5].

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-147-168
https://elibrary.ru/KPSBLR
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Irina GOLOVACHEVA

AMERICAN DOUBLE / AMERICAN PSYCHO AND THE WRITER'S BLOCK

Abstract: The article focuses on American fiction and detective thrillers where the writer and his double feature as central characters. Such a combination has not previously received special attention. The divided mind provides a wide range of possibilities for fascination and exploring the fundamental fears of fragmentation and potential destruction of the Self. In Stephen King's novella "Secret Window, Secret Garden" (1990), crime, duplicity, madness and dissociative amnesia are integrated into the story of the writer's block. The present article, among other things, analyzes the adaptation of the novella — David Koepp's *Secret Window*, 2004. Besides, it highlights the changes that the script underwent. Koepp came up with his own ending that was radically different from the Epilogue of King's story. Alongside with madness proper, King's horror and Koepp's film deconstruct the writer's block as the result of unresolved traumas and the cause of a whole bunch of pathologies, as well as the fear of breakdown. The novella and its screen version are, in fact, phenomenological studies of mental disorders. A close comparative analysis shows that the film offers a rare example of the superiority of adaptation over the original. A particular attention in the article is paid to the imagery of ears of corn in the film, functioning both as a cannibalistic grotesque and as a visual metaphor of success.

Keywords: the writer's double, crime, madness, dissociative amnesia, writer's block, Stephen King, David Koepp, fear of breakdown, fascination.

***Information about the author**:* Irina V. Golovacheva, PhD, Doctor Hab. in Philology, Professor, Saint-Petersburg State University, Universitetskaya emb. 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3873-490X. E-mail: igolovacheva@gmail.com.

For citation: Golovacheva, Irina. "American Double / American Psycho and the Writer's Block." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 147–168. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-147-168

Acknowledgements: The research is supported by St. Petersburg State University, grant 123042000103-6 [M1_2020_5].

Двойники-преступники — особая разновидность доппельгангеров, задуманная литераторами прежде всего как двигатель психолого-криминального сюжета. После краткого обзора проявлений этого топоса в культуре США мы обратимся к текстам, в которых двойничество связано с фигурой героя-писателя, оказавшегося в центре crime fiction. Именно такое сочетание сюжета и персонажной структуры, насколько нам известно, пока не удостоилось отдельного рассмотрения.

Двойники в американской литературе, равно как и в снятых в США детективных и криминальных кинолентах, оказываются намного интересней и гораздо сложнее, чем серийные убийцы, сравнительно недавно захватившие коллективное воображение зрителей и читателей во всем мире[1]. Однако именно серийные преступники-социопаты стали главными героями, celebrities, потеснив супергероев. Обсессия, как водится, зиждется на подкреплении: публике требуется еще больше маньяков с наибольшим количеством жертв. Думается, именно кинокартины и сериалы (в том числе документальные, снятые в жанре true crime по заказу Netflix, HBO и Oxygen) о серийных и массовых убийцах и подкасты, поддерживающие высокий рейтинг экранной продукции такого рода, привели к востребованности книжных текстов на эту тему у читателей. Запредельное количество аналогичных чудовищных преступлений, совершенных одиночкой, само по себе гарантирует эффект *фасцинации*, возбуждения и регуляции читательского интереса к сюжету и персонажу[2].

Заметим, что, как правило, художественные образы таких преступников в литературе и на экране, в сущности, фантастичны и вызывают снисходительную улыбку у психопатологов и криминальных психологов. Реальные серийные убийцы это, как правило, взрослые

[1] Среди бестселлеров нон-фикшен, так или иначе связанных с расследованиями серии убийств и исследованием психологии таких убийц, см.: [Black 2018], [Shepherd 2019], [Douglas, Olshaker 2020], [Rosewood 2022]. На тему серийных убийц в американской культуре см. работы: [Seltzer 1998], [Simpson 2000], [Jenkins 2002], [Schmid 2005].

[2] «Фасцинация в основном ассоциируется с таинственным, тревожным и размытым. [...] Некоторые объекты или персонажи отзываются на наши сокровенные, субверсивные или девиантные желания, подавленные в обыденный жизни, однако всплывающие на поверхность при столкновении с трансгрессивными образами, которые не соответствуют этическим установкам, эстетическим конвенциям и культурным нормам. Некоторые из самых действенных механизмов фасцинации зиждутся на нашем желании стать зрителями запретного действия и одновременно на страхе перед возможными опасными последствиями» [Baumbach 2015: 3–4].

психически вменяемые жертвы пережитого в детстве насилия[3]. Но главное — в большинстве своем это ничтожные личности. Именно по этой причине главными героями подобных сюжетов становятся детективы или профайлеры.

В сравнении с серийными социопатами гораздо более богатым материалом для создателей текстов и кинотекстов жанра *crime* являются психически больные преступники, в особенности те, которые, по замыслу авторов, страдают диссоциативным расстройством личности (DID). Их девиантная расщепленная психика предоставляет целый спектр возможностей для создания фасцинации благодаря возможностям головокружительного сюжета и особым образам хоррора, который реконструирует и исследует глубокие фундаментальные страхи и подозрения, в частности те, которые имеют отношение к и параноидно-шизофреническим фантазиям о фрагментации, захвате и тотальном разрушении сознания [Fuery 2003], [Urbano 2009].

Тексты о преступлении и расследовании порой направляют читателя к поиску не “whodunit”, а “whoizzit”, т. е. рассказывают о том, как определяли идентичность виновного. Яркий пример такого типа произведения — «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона, повесть о расщеплении Я и о выявлении конкретной субличности, ответственной за преступления. Литература о двоении и множественности ставит и оригинально решает вопрос о монстрах, порожденных не столько сном разума, сколько неизжитыми травмами, искажающими самовосприятие и ощущение автономии, лишающими контроля над ситуацией. В таких текстах именно раздвоение порождает эффект *фасцинации*, возбуждения и регуляции читательского интереса к сюжету и персонажу[4].

[3] Миф об исключительном уме и хитрости, а также о безумии серийных убийц развенчивается в частности в [Загури, Ассулин 2023]. Авторы указывают на то, что феномен Джекила-Хайда, который, с точки зрения авторов, является вполне актуальным, адекватно метафорически представляет реальную клиническую картину типичного, т. е. *вменяемого, осознающего свои действия* серийного убийцы.

[4] «Фасцинация в основном ассоциируется с таинственным, тревожным и размытым. [...] Некоторые объекты или персонажи отзываются на наши сокровенные, субверсивные или девиантные желания, подавленные в обыденный жизни, однако всплывающие на поверхность при столкновении с трансгрессивными образами, которые не соответствуют этическим установкам, эстетическим конвенциям и культурным нормам. Некоторые из самых действенных механизмов фасцинации зиждутся на нашем желании стать зрителями запретного действия и одновременно на страхе перед возможными опасными последствиями» [Baumbach 2015: 3–4].

Американские двойники от истоков до наших дней

Одним из самых ярких образов в американской литературе XIX в., обеспечивших эффект *фасцинации*, стал раздвоенный герой знаменитой новеллы Эдгара Аллана По «Уильям Уилсон» ("William Wilson", 1839). Два Уилсона обеспечили исключительно продуктивный для культуры набор приемов, особый язык, выражающий бытование дублированного тела. Второй Уилсон, т. е. «внешний двойник» — это порождение «внутреннего голоса», то есть в некотором роде результат саморефлексии героя[5]. В этом тексте, разумеется, опознается психиатрическая подоплека (мания преследования). Однако то, что телесное существование Уилсона-копии подкреплено сюжетно (появление второго Уилсона и его поступки якобы «объективно» фиксируются второстепенными героями), существенно осложняет интерпретацию новеллы исключительно как психопатологического этюда, как это делает, например, [Prorokova 2019]. Фасцинация в случае с персонажами-двойниками основана на «медузаморфозе» (Medusamorphosis) [Baumbach 2015: 1]. Предложенный Сибил Баумбах термин «медузаморфоз» отсылает к амбивалентному мифологическому чудовищу Медузе Горгоне, которая одновременно приковывает взгляд и вызывает отвращение, что приводит к окаменению смотрящего. Двойническая поэтика направлена, конечно, не на окаменение, а на активное изумление читателя, т. е. на одновременное притяжение и отталкивание, вызванное именно двойственностью, неопределенностью образов Уилсонов.

В «Уильяме Уилсоне» утвердился канонический комплекс атрибутов двойничества (ужас, безумие, отвращение, нарциссизм, агрессия, злорадство двойника, издевательское подражание, воображаемое (не)сходство двойников, двоение сопутствующих предметов и пр.), закрепившийся в образе доппельгангера, который неожиданно появляется в жизни главного героя и стремится если не вытеснить оригинал, то хотя бы побороть его, дезавуировав его репутацию[6]. Несмотря на обилие разновидностей двойников, появившихся в последующей

[5] «Уильям Уилсон» подробно рассматривается в компаративистском ракурсе, например: [Головачева 2017], [Golovacheva 2021].

[6] Об атрибутах топоса двойник см.: *Ранк О.* Двойник / пер. Е. Палесская, ред. Е.Д. Зельдина, В.А. Мазин. СПб.: Скифия-принт, 2017, [Головачева, Демони, Журавлев 2021].

литературе, традиционно опасный, теневой доппельгангер-супостат не устранен из современной культуры[7].

Особый тип двойника — это *двойник писателя*. «Пишущий двойник» обязан своим происхождением все тому же «Уильяму Уилсону», читатель которого имеет дело с текстом, предъявляющим историю преступления нарратора, его письменное признание. Головокружительный кульбит, придуманный Эдгаром По в концовке новеллы, где один Уилсон убивает другого, а значит, самого себя, ставит перед читателем вопрос о том, кто же является автором «признательных показаний»? Возможно, историю рассказывает именно двойник, т.е. второй Уильям Уилсон. Так или иначе, тема авторства и письма в двойническом контексте впервые возникает именно в этой новелле.

Полвека спустя другой знаменитый американец, Генри Джеймс, написал рассказ «Частная жизнь» (“The Private Life”, 1892), в котором нет и намека на преступления. Герой Джеймса — писатель по фамилии Воудри. В предисловии к XII тому Нью-йоркского собрания сочинений Джеймс говорит, что решил изобразить в этом рассказе

> [...] два полностью отличных, сменяющих друг друга облика [...]. Наш гений состоял из двух частей, разделенных «непроницаемой перегородкой»: когда одна его часть сидела за письменным столом в рабочем кабинете [...] и создавала прекрасные, смелые, глубокие и изысканные книги, вторая часть в то же самое время сидела за совершенно другим столом и поглощала за первую прекрасный обед [...][8].

Итак, в XIX в. в прозе двух американских классиков были заложены разные характеристики топоса *двойник писателя*, в дальнейшем востребованные в ряде ярких произведений жанра хоррор.

Самые известные американские двойнические тексты XX в. — «Психопат» (*Psycho*, 1959) Роберта Блоха, «Бойцовский клуб» (*Fight Club*, 1996) Чака Паланика и «Сердце ангела» (*Falling Angel*, 1978) Уильяма Хьёртсберга, а также культовая постмодернистская сатира «Американский психопат» (*American Psycho*, 1991) Брета Истона Эллиса. Эти романы объединяют темы *преступления*, *двойничества*

[7] См. разные классификации типов двойничества в литературе XX-XXI вв. в [Coates 1988], [Dietz 1998], [Marcus 2013], [Mountfort 2018], [Humann 2018], [Dorfman 2020].

[8] James, Henry. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. New York: Charles Scribner’s, 1962: 250–251.

и *безумия*. Значительная роль в сюжетах отведена и *диссоциативной амнезии* главных героев[9]. Среди этих текстов особо выделяется «Бойцовский клуб», в котором *диссоциативная амнезия* изображена в так называемой «одержимой форме»: двойник предстает как человек, ни в чем не похожий на героя, — они отличаются и внешностью, и характером. Ни в одном из этих романов герой не является писателем.

И все же фигура писателя поставлена в центр ряда значительных произведений о преступлении. Так, в «Острых предметах» (*Sharp Objects*, 2006) Гиллиан Флинн, не прибегая к теме двойничества, апроприирует темы *преступления*, *безумия, забывания* и не в последнюю очередь *писательства*, точнее *непродуктивного писательства*. Главная героиня «Острых предметов», Камилла Прикер, эссеистка и автор журналистских расследований, отправляется по заданию главного редактора газеты в городок ее детства в штате Миссури. Ей поручено написать о случившихся там убийствах девочек. До сих пор Камилле, не самой успешной, хотя и многообещающей писательнице, лучше всего удавалось создавать нарратив травмы, годами вырезая острыми предметами (ножами, концом проволоки и пр.) слова и фразы на собственном теле. Практически до конца романного действия героиня не в состоянии воссоздать полную картину пережитого ею в детстве. Резьба по телу не становится объектом полноценной рефлексии. Для того чтобы остановить процесс самодеструкции, запущенный много лет назад, ей требуется создать последовательно выстроенный печатный текст, обнажающий центральный сюжет ее жизни. Роман Флинн, яркий образец южной готики, лишенный мистических подтекстов, все же намекает на удвоение героинь, на повторение и воспроизводство травм у членов семьи Камиллы, которые, судя по всему, из поколения в поколение наследуют целый набор психических нарушений.

---

[9] В «Диагностическом и статистическом руководстве по психическим нарушениям» (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (5th ed.). Washington, DC: American Psychiatric Association, 2013; далее — DSM-5) *диссоциативная амнезия* определяется как невозможность вспомнить травматичную автобиографическую информацию. Это расстройство отличается от обыденного «забывания». Информация о пережитой травме надежно запрятана в памяти и забывание потенциально обратимо. Такого рода забывание предполагает периоды провалов в памяти. Оно не является результатом приема медикаментов или наркотических средств и не вызвано неврологическими причинами (DSM-5, p. 298). Подробный критический обзор результатов исследований многофакторной этиологии диссоциативных расстройств см. в [Lynn, Polizzi, Merckelbach 2022]; [Otgaar, Howe, Patihis, et al. 2023].

Лишь одному американскому писателю, Стивену Кингу, непревзойденному мастеру хоррора, удалось гармонично соединить целых пять тем в одном тексте. *Преступление*, *двойничество*, *безумие, а также диссоциативная амнезия*, интегрированы в сюжет о писателе, переживающем *творческий застой* (writer's block)[10].

Среди хорроров Кинга, в той или иной степени посвященных творческому тупику, — романы «Свечение» [«Сияние»] (*The Shining*, 1977), «Мешок с костями» (*Bag of Bones*, 1998), «Темная половина» (*The Dark Half*, 1989), повесть «Секретное окно, секретный сад» ("Secret Window, Secret Garden", 1990)[11]. В насквозь мистическом «Сиянии» есть лишь слабый намек на двойничество, обнаруживаемое в знаменитом эпизоде бала в отеле Оверлук. Войдя в наполненный «ожившими» гостями бальный зал «Колорадо-Холл», писатель и смотритель пустующего отеля, Джек Торренс приветствует собравшихся словами «Привет всем. Я вернулся — и вот снова с вами»[12]. Устроившись на высокий табурет у барной стойки, он беседует с явившимся ему призраком убийцы Делберта Грейди, который говорит ему: «Это вы — смотритель, сэр […]. И всегда им были. […] Нас с Вами нанимали одновременно»[13]. Эти слова позволяют предположить, что некая эманация Джека была в свое время навечно «прописана» в Оверлуке и что очередной Джек Торренс, обосновавшись в этом проклятом месте, вновь будет подпитывать силы зла. Данный двойнический подтекст убедительней всего проработан не в тексте Кинга, а в знаменитой экранизации Стэнли Кубрика (*The Shining*, 1980), в последнем кадре которой камера показывает старую фотографию

[10] Думается, поэтика «Уильяма Уилсона» новеллы По не могла не оказать влияние на двойнические тексты Кинга. О влиянии По на Кинга см., например: [Pollin 1993].

[11] Образы писателей — не редкость в произведениях Кинга. Литераторы стали главными героями в рассказах «Всемогущий текст-процессор» ("Word Processor of the Gods", 1983), "1408" (1999, 2002) и «Дорожный вирус направляется на север» ("The Road Virus Heads North", 1999), а также в романах «Жребий Салема» (*Salem's Lot*, 1975), «Мизери» (*Misery*, 1987), «Томминокеры» (*The Tommyknockers*, 1987) и «История Лизи» (*Lisey's Story*, 2006) и пр. О нарративных стратегиях в некоторых из этих текстов Кинга см.: [Meyer 2004], [D'Hont 2021].

О теме творческого кризиса в литературе см.: [Flaherty 2004], [Творческий кризис 2021].

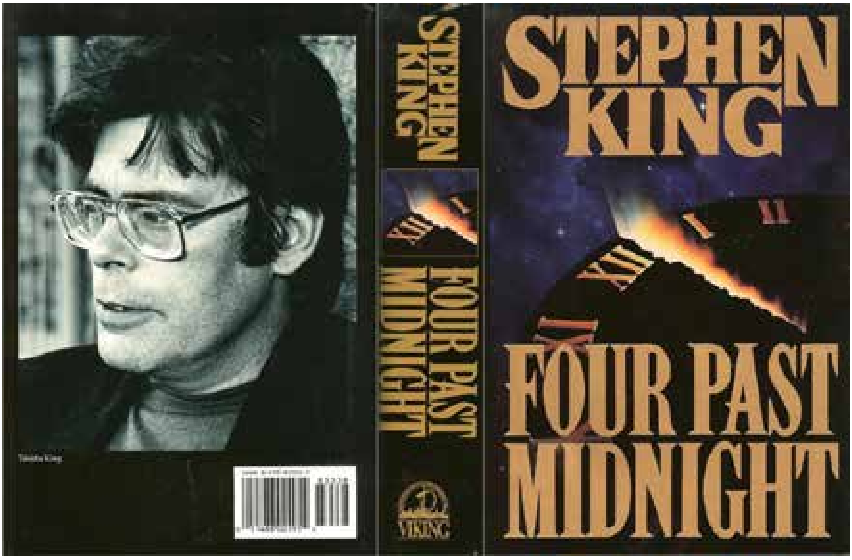
[12] *Кинг С.* Свечение. Роман. Книга вторая / пер. с англ. Н. Агаянц, П. Зафиров, Ш. Кутишвили. Вильнюс: Полина, 1993. С. 182.

[13] Там же. С. 195.

участников бала 1921 г. в Оверлуке крупным планом. Среди прочих участников — Джек.

В отличие от «Сияния», «Секретное окно» и «Темная половина» выстроены вокруг *двойника писателя*. В последней Кинг использует классические готические средства. По сюжету романа, Тед Бомонд инсценирует похороны никогда не существовавшего носителя псевдонима, под которым Тед иногда печатал собственные произведения. Но этот, как он полагал, несуществующий соратник по имени Джордж Старк, оказавшийся к тому же близнецом-паразитом, восстает из могилы и начинает преследовать героя, настаивая на том, чтобы они стали соавторами. Что до «Секретного окна», то за пределами «Эпилога» Кинг не прибегает к мистике, делая главный акцент на психопатологии. Далее мы подробно разберемся, как именно устроена эта повесть.

«Секретное окно, секретный сад»: текст Стивена Кинга



«Вы украли мой рассказ, — сказал человек, стоящий в дверях. — Вы украли мой рассказ, и с этим нужно что-то делать»[14]. Та-

[14] *Кинг С.* Четыре после полуночи: [сборник; пер. с англ.]. Москва: АСТ, 2013. С. 261. Далее ссылки на повесть Кинга (номера страниц) в даны в тексте в круглых скобках с пометой «ЧПП».

кими словами Кинг начинает первую из пятидесяти глав «Секретного окна», повести, включенной им в сборник «Четыре после полуночи». Как видим, в первых трех предложениях повести обозначены две темы — *писательства* и *плагиата*. Главный герой, Мортон (Морт) Рейни внезапно разбужен появлением на пороге его загородного дома незнакомца в большой черной шляпе. Мгновенное погружение в сон, пробуждение и сны, как будет показано далее, играют важную роль в повести.

Внешний вид незнакомца порождает у Морта следующие мысли: «*Этот человек как будто не совсем реален.* [...] *Он словно сошел со страниц романов Фолкнера*» (курсив автора — *И.Г.*) (ЧПП: 261). Морт сразу причисляет его к «Племени Ненормальных» (“the Crazy Folks”). Так, в тексте обозначена и третья тема — *безумие.* Что до *двойничества*, то сначала двоиться будет лишь объект спора об авторстве: рассказ Морта «Время сева» окажется удвоен текстом «Секретное окно, секретный сад» Джона Шутера, его незваного гостя. Мир, в котором обитает Морт, удвоен и зеркально. Все окна в его доме на озере Тэшмор, где он поселился после развода, имеют зеркальное остекление. Стивен Кинг с помощью едва уловимых, но повторяющихся сигналов постепенно подводит читателя к факту подлинного двойничества, т. е. удвоения субъекта. Правда, ждать этого придется на протяжении 45 глав.

Вернемся к Главе 1. Внутренний голос Морта подсказывает, что надо радоваться, так как незнакомец протянул ему рукопись, а не пистолет. Тем самым текст маркирует и тему *преступления*. Читателю предъявлены все (кроме одного) необходимые данные о главном герое, который недавно разошелся с изменившей ему женой. Очевидно, у него депрессия. Нам предстоит близко познакомиться и с другими ментальными проблемами Морта.

В конце Главы 2 мы узнаем, что Морт много спит, а во сне видит кошмары. В Главе 3 обозначена тема *творческого тупика*: он не написал ничего стоящего после ухода Эми, хотя по-прежнему просиживает у компьютера привычное количество часов. Более того, он осознает, что, несмотря на прошлые успехи его сочинений (три последних его романа стали бестселлерами), он «вовсе не так талантлив» (ЧПП: 267). В той же главе Морт наконец решает прочитать рассказ Шутера, открывающегося следующими словами: «Тодд Дауни считал, что женщина, укравшая любовь мужчины, когда любовь к ней — все, что у него есть, — не очень-то и женщина» (ЧПП: 269).

Сравнение с рассказом Морта «Время сева», практически идентичного «Секретному окну» Шутера, подтверждает факт плагиата. Морт убежден, что вор — Шутер. В обоих рассказах герой закапывает убитую им жену в ее садике, а затем выращивает на этом клочке земли невиданный урожай. В рассказе Морта убийца растит бобы, в рассказе его антагониста — кукурузу, початки которой он жадно поедает.

Крошечная Глава 5 целиком отдана описанию кошмара Морта, в котором ему снится, что он заблудился в бескрайнем кукурузном поле. С разных сторон борозды появляются Эми и Шутер с ножами в руках. Проснувшись, герой ощущает, что словно пребывает вне тела, что «*одна половина мозга отстегнута от другой*» (курсив автора — *И.Г.*) (ЧПП: 277). До поры до времени у читателя сохраняется возможность воспринимать это признание метафорически, как описание травмы развода. Но в конце концов окажется, что в прошлом Морта был и другой эпизод, который сохранился лишь в его подсознании — эпизод плагиата. Еще в колледже он опубликовал рассказ своего более одаренного сокурсника под собственным именем.

Итак, кризис креативности представлен в повести Кинга как комплекс причин и следствий. Писательское бессилие главного героя спровоцировано разрывом с неверной женой, равно как и почти выплывшими из подсознания болезненными воспоминаниями о давнем эпизоде. Все это приводит к букету патологий: отсутствию критики, депрессии, провалам в памяти (он неожиданно засыпает, а проснувшись, оказывается полностью дезориентирован то в пространстве, то во времени), алкоголизму, вспышкам агрессии и, наконец, к психозу, о котором зритель не будет догадываться большую часть повествования, и в конце концов к психопатии.

Как было сказано выше, визитер в черной шляпе вызывает у Морта ассоциации с типичным персонажем Уильяма Фолкнера. Думается, персонажи Фолкнера как таковые не при чем. Дело в самом Фолкнере, Нобелевском лауреате и фермере, успешно выращивавшем кукурузу. Мысль о «двойном успехе» Фолкнера, по всей видимости, стала невыносимой для некогда успешного литератора Рейни, травмированного «двойной утратой» (жены и авторства).

Тот факт, что жизни Морта угрожает таинственный незнакомец, несомненно, вызывает сочувствие читателя. В конце концов Шутер требует компенсацию: Морт должен написать новый рассказ и поставить на обложке имя Шутера.

Первой жертвой Шутера оказывается черный кот Бамп, которого, как окажется впоследствии, убил сам Морт. Фигура черного кота — легко опознаваемый оммаж Эдгару По, в одноименной новелле которого двоится не безумный герой, а его питомец. Убийство кота Морт объясняет себе тем, что Шутеру понадобилось продемонстрировать свою власть. Однако логику последующих поступков, якобы совершенных Шутером, нельзя не признать еще более извращенной. Так, для того чтобы не обнаружился номер журнала с треклятым рассказом, Шутер дотла сжигает огромный дом, где до развода жили Морт с женой, набитый ценными вещами, стоимость которого приближается к миллиону долларов. Постепенно и сам Морт начинает сомневаться, что у Шутера было желание и возможность поджечь дом из 24-х комнат. В конце концов у Морта накапливаются вопросы, на которые он не в состоянии ответить, и события, которые он не может вспомнить. Так, он не помнит, куда мог исчезнуть весь бензин из бака его машины, забывает, что его литературный агент работает с ним только с 1982 г. Приведем характерный онейрически-кататонический эпизод:

> Морт не помнил, как очнулся от оцепенения, сковавшего тело. Только что он стоял, застыв, в холле у телефона, уставившись на доброго старого Бампа, у которого, казалось, выросла рукоятка отвертки в центре груди, где у него было белое пятнышко […]. И уже в следующее мгновение Морт оказался на веранде в стылом ночном воздухе […] и старался смотреть сразу в шести направлениях (ЧПП: 300).

Интерпретация происходящего, по замыслу Кинга, осложнена тем, что реальные и ирреальные события и диалоги изображены одинаково убедительно. Большинство событий происходят в сумерках, к тому же в сумеречном сознании героя, умудрившегося совершить несколько преступлений и не знать (не помнить) об этом, что характерно для *диссоциативной амнезии*.

Несмотря на то что предположение о галлюцинаторной природе происходящего то и дело возникает в размышлениях героя, лишь последовательное появление двух одинаковых черных шляп в машине и на веранде дома Морта становится достаточно явственным сигналом двойничества, а именно раздвоения личности. К тому же и внутренний голос Морта подсказывает: «*Возможно, ты болен. Не исключено, что у тебя нервный срыв*» (курсив автора — *И.Г.*) (ЧПП: 385).

Именно предположение о том, что он болен, вызвало у Морта приступ ярости. Когда он швырнул кофейник в стеклянную (зеркальную) стену, на ней «появилась серебристая трещина, змеившаяся до верха [...]. Морт чувствовал себя как человек, у которого подобная трещина зигзагом проходит посередине мозга» (ЧПП: 385). Трудно найти в литературе более адекватную иллюстрацию расщепления Я и соответствующей реакции больного. Поскольку Морта преследует страх перед безумием, именно вид трещины, идущей от пола до потолка по зеркальной стене, удваивающей пространство, должна наводить на него смертельный ужас. В сущности, этот ужас и не дает Морту возможности принять тот факт, что его психика расщеплена.

Кульминация приходится на Главу 45, когда Морт осознает, что рукопись «Секретного окна» создана им самим, а также на Главу 46, начинающуюся словами «Никакого Джона Шутера не существует» (ЧПП: 391). Следовательно, двойное убийство, описанное в Главе 47, будет совершено героем, вполне осознающим, что творит. Впрочем, и в этом эпизоде ему легче рядиться в одежды двойника, своего *alter ego*. Внутренняя речь героя свидетельствует о его мерцающем сознании. Он то принимает, то отрицает сокрушительную правду о себе.

Кинг предпочел закончить этот хоррор о раздвоении личности традиционной для ранней готики концовкой — спасением «девушки в беде» (“damsel in distress”). Меткий выстрел вовремя подоспевшего страхового агента спасает раненую Эми от неминуемой гибели.

Однако автор добавляет неожиданный Эпилог. В нем безукоризненный психиатрический сюжет приправлен избыточной, как представляется, мистикой. Один из свидетелей, прежде утверждавший, что, проезжая мимо Морта, никого рядом с ним не видел, позже признался, что заметил в зеркале заднего вида незнакомца, «хотя ни этого человека, ни второй машины десять секунд назад на том месте не было. Человек был в черной шляпе [...], *но он был какой-то полупрозрачный, и машина тоже*» (курсив автора — *И.Г.*) (ЧПП: 411).

Кинг этим не ограничился. Шляпа Шутера-Морта в Эпилоге продолжила множиться. Более того, она каким-то образом перевернулась, а за внутренней лентой обнаружилась записка Шутера, адресованная Эми:

> *Миссус, я извиняюсь за причиненное беспокойство. Дела вышли из-под контроля. Я теперь возвращаюсь домой. Я получил свой рассказ, а больше мне ничего не нужно. Он называется «Лютиковая долина».*

> *Вещь просто класс. Весь Ваш, Джон Шутер* (курсив автора — *И.Г.*) (ЧПП: 412).

Таким образом, читателю предъявлен «настоящий» преступник — Шутер. Эми утверждает:

> По-моему, Джон Шутер все же *существовал* […]. Это величайшее создание Морта — персонаж, выписанный настолько живо, чтобы воплотиться в реальность. Мне кажется, это послание от призрака» (курсив автора. — *И.Г.*) (ЧПП: 412).

Как видим, Кинг неожиданно делает акцент на версии инфернального двойника, который заодно символизирует «волшебную силу искусства», т. е. мысль, не очень проявленную в данном произведении, и к тому же банальную.

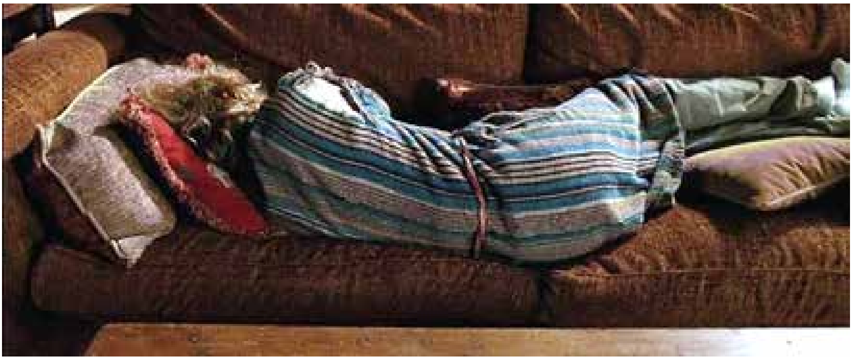
Кукуруза и триумф зла: экранизация Дэвида Кеппа

«Тайное окно» (*Secret Window*, 2004) Дэвида Кеппа — один из редких примеров преимущества экранизации над литературным источником. Киноверсия, в отличие от повести Стивена Кинга, исключает мистическую концовку, которая, как уже было сказано, нарушает единство эффекта и расстраивает прежде стройную причинно-следственную конструкцию повести.

В первой сцене фильма мы видим Морта за рулем. Его машина находится рядом с мотелем, где, как он

подозревает, он получит подтверждение своих подозрений. Проникая в один из номеров, он застает свою жену в объятиях другого мужчины и угрожает им пистолетом. Далее, на фоне титров, один из которых поясняет, что прошло шесть месяцев после случая в мотеле, камера ведет нас в его дом на озере, куда мы попадаем не через дверь, а через окно второго этажа. Вначале в кадре компьютер, на экране которого всего три строчки: «Через четыре дня после того, как Джордж к собственному удовлетворению убедился в том, что жена ему изменяет, он без обиняков заявил: “Нам надо поговорить, Эбби. Я…”»[15].

В сценарии главный герой назван «неписателем / стирателем незаконченной истории» (“unwriter of the unfinished story”) (SWSG: 4). После того, как вслед за камерой мы оказываемся в доме главного героя, мы видим лежащего на диване «неписателя», в сущности, в зазеркалье — как отражение в большом зеркале. Он одет в изношенный банный халат. Так, одна и та же сцена маркирует *writer's bloc*k и одновременно помещает действие в *онейрический* контекст. Лишь обозначив эти темы, режиссер (он же сценарист) нарушает сон героя настойчивым стуком в дверь. Появляется незнакомец в черной шляпе. Первое, что он произносит: «Вы украли мой рассказ» (SWSG: 4). После непродуктивного обмена репликами он уходит, и вскоре вновь появляется на крыльце, где и оставляет рукопись.



В следующей сцене Морт обнаруживает рукопись, читает ее заглавие и удовлетворенно бросает ее в мусорное ведро на кухне, ложится на диван и немедленно погружается в сон. Проснувшись на

[15] Koepp, David. *Secret Window, Secret Garden: Screenplay Based on the Novella by Stephen King* (Manuscript). (February 11) 2003. https://www.dailyscript.com/scripts/SecretWindow.pdf. Далее цитаты приводятся по этому изданию. Номера страниц указываются в круглых скобках с пометой SWSG.

следующий день, он пытается продолжить уже известный нам текст, но у него ничего не получается. Он удаляет написанное целиком.

Вынув чужую рукопись из мусорного ведра, Морт с изумлением читает:

> Тодд Дауни считал, что женщина, укравшая любовь мужчины, когда любовь к ней — все, что у него есть, — не очень-то и женщина [...] И потому решил ее убить (SWSG: 4).

Как и в повести Кинга, герой обнаруживает, что в его рассказе и в тексте Шутера различаются лишь имена героев. Но в отличие от повести Кинга, кинофильм акцентирует не только факт мнимого или действительного плагиата. В фильме Шутер обвиняет главного героя также в том, что Морт не только украл его рассказ, но к тому же испортил его финал. Шутер требует от Морта исправить концовку и грозит, что не успокоится до тех пор, пока его требование не будет удовлетворено, т. е. пока персонаж по имени Тодд Даун не убьет жену и не посадит кукурузу на том месте, где закопано ее тело.

Автор «Саги Йокнапатофы» в экранизации не упомянут. Однако намек на Фолкнера все же есть: ведь не случайно Шутер — это фермер из Миссисипи и писатель в одном лице. Ближе к финалу появляется и кукуруза, которой отведена особая роль. Этот злак отсылает как к Фолкнеру, так и к Кингу. Оба классика использовали топос кукурузы в текстах, принесших им мировую славу. Таким образом, кукуруза работает в фильме как визуальная метафора творческой удачи и успеха, то есть всего того, чего лишился Морт.

Сценарист и режиссер Дэвид Кепп отказался от хэппи-энда. Когда Эми приехала к бывшему мужу и ужаснулась тому хаосу, который она обнаружила в доме, Морт убивает ее, а затем и ее нового избранника. Создатель фильма не отказывается от Эпилога, но решительно меняет тот, что придумал Кинг. Подобно двойнику-Шутеру, недовольному концовкой «украденного» рассказа, Кепп решительно отверг финал повести Кинга. Его фильм, помимо того, что он оригинально интерпретирует, точнее, развивает сюжет и образы, придуманные Кингом, демонстрирует особую двойственную природу экранизации, вовсе не обязанной двоить оригинал [Companion to Literature 2012]. Сравнение сценария и окончательной версии показывает, что и Кепп, подобно герою Кинга, колебался между двумя концовками. В первоначальном сценарии жилище Морта в финальном эпизоде

по-прежнему завалено хламом. Повсюду валяются гниющие початки кукурузы. Пришедший к нему шериф сообщает, что обнаружены два трупа: Эми и Тед были не первыми жертвами безумца. Далее шериф объявляет, что в дом Морта вот-вот нагрянут полдюжины агентов ФБР и несомненно предъявят ему обвинения.

Как же Кепп в итоге обошелся с сюжетом?

В финальном эпизоде фильма — после убийства Эми и Теда прошло несколько месяцев — мы видим осенний пейзаж. Морт, очевидно преодолевший депрессию и связанные с ней симптомы, опрятно одет и аккуратно причесан. Он сделал брекет-систему: теперь он во всеоружии. В доме у озера полный порядок. На первом этаже в камине весело горит огонь, рядом аккуратно сложены дрова. Там же стоят два спортивных снаряда, на перекладине одного из них висит полотенце — верный признак того, что хозяин тренируется. На втором этаже в кабинете Морт что-то упоенно высматривает в компьютере, параллельно жадно вгрызаясь в початки молодой кукурузы, которые водружены на рабочий стол. На сверкающей чистотой кухне громоздится гора сырых початков. В чане кипит вода: Морт не собирается ограничиваться уже сваренными початками. Очевидно, что за прошедшие месяцы его не уличили ни в одном из совершенных им убийств. Писатель, тщетно пытавшийся выйти из творческого тупика, претворил в жизнь сюжет того самого рассказа, в котором человек сошел с ума и убил свою жену. Характерно, что Морт реализовал именно финал, придуманный двойником. Как и во всех других канонических произведениях о доппельгангерах, двойник одержал победу — его вариант финала оказался и эффектней, и эффективней. В ответ на реплику явившегося к Морту шерифа, который заявляет, что рано или поздно трупы будут обнаружены, Морт с полным безразличием произносит: «Самое главное — это конец. А этот очень хорош» (“The only thing that matters is the ending…. This one is very good”) (SWSG: 117). Заметим, что очень хорош и финал фильма Кеппа.

Пожираемые героем кукурузные початки — это каннибалистический гротеск. В самом деле, богатый урожай кукурузы, выращенной в «тайном саду», на клочке примыкающей к дому земли, где Морт зарыл трупы бывшей жены и ее избранника, символизирует комплексное решение проблемы трех утрат (дара, авторства и жены). Вместо соития с бывшей женой Морт ее поглощает. По этой причине он и не помышляет о том, чтобы предложить один из бесчисленных кукурузных початков шерифу. Ведь это бы означало «поделиться» женой.

Кадр из заключительного эпизода фильма «Тайное окно».

Похоронив вину, стыд и страх в своем тайном саду, Морт празднует победу. Урожай собран не хуже, чем у Фолкнера[16]. В сущности, таким макаберным способом он удовлетворил основные потребности, соответствующие четырем уровням знаменитой пирамиды Маслоу[17], — в пище, в безопасности, в самоуважении и в статусе (успешного писателя). Симптоматично, что потребность в любви и дружбе у него полностью отсутствует и потому, разумеется, в удовлетворении не нуждается.

Выводы

Каков феноменологический смысл двойнического сюжета Кинга и Кеппа? Думается, перед нами когнитивный эксперимент, призванный показать причины расстройства идентичности, его динамику и вероятный исход, в том числе и фантастическую, придуманную Кеппом возможность закрыть гештальт. Финал фильма (но не повести) должен квалифицироваться как трагикомический [Hogan 2022]: при всей макаберности концовки в ней угадывается ирония, с которой автор демонстрирует безнаказанность и обретенную целостность обновленного героя — у торжествующего Морта Рейни не осталось и следа диссоциации, что заставляет нас задаваться вопросом о том, мог ли раскол Я Морта быть преодолен путем безоглядного погружения в на-

[16] В романе «Святилище» У. Фолкнера, как известно, именно початок кукурузы выступает как орудие насилия. В «Тайном окне» початок — результат и символ насилия.

[17] Maslow, Abraham H. “A Theory of Human Motivation.” *Psychological Review* 50, no. 4 (1943): 370–396.

силие. Морт-Шутер больше не боится одиночества, преследования и обвинений в плагиате. В соответствии с классической традицией двойнического соперничества психотическая часть личности героя (доппельгангер) победила униженную невротическую. Искушенный зритель может не сомневаться в том, что Морт-Шутер, если придется, будет и впредь устранять любые препятствия: аппетит у него стал превосходным, прикус исправлен, а влечения уже не подчиняются «неудобствам культуры».

Наряду с безумием как таковым хоррор Кинга и фильм Кеппа исследуют и *страх безумия*, т. е. боязнь дезинтеграции Я, феномен, который впервые получил наиболее адекватное объяснение у Дональда Винникотта: «Страх распада — это страх перед тем, что уже пережито […], это страх изначального ужаса, вызвавший механизм защиты» [Winnicott 1974: 104]. Словно в подтверждение этого тезиса «Секретное окно» повествует о том, как вытесненный в подсознание давний эпизод плагиата и связанный с ним страх разоблачения не был в свое время пережит Мортом. Будучи наложен на очередную психическую травму, именно этот преданный забвению эпизод привел к психозу. На неверную трактовку этого последнего указал в свое время Винникотт: «Было бы ошибочно полагать, что психоз — это распад; напротив, это создание защитной организации от переживания первичной ужасной боли» [Winnicott 1974: 90]. Действительно, двойник, порожденный сознанием Мортена Рейни, защищает героя от невыносимого прошлого.

И наконец, в повести Кинга и в ее экранизации (вне зависимости от того, что их финалы существенно отличаются) максима Ф. Шеллинга, О. Ранка и З. Фрейда, согласно которой жуткое, в особенности двойник, — это то, что было скрыто и не должно было проявиться, получила развернутую и при этом вполне адекватную иллюстрацию.

ЛИТЕРАТУРА

Головачева 2017 — *Головачева И.* Битва alter ego: от По до Генри Джеймса // По, Бодлер, Достоевский: блеск и нищета национального гения / ред. С. Фокин и А. Уракова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 176–188.

Головачева, Демони, Журавлев 2021 — *Головачева И.В., Демони П.В., Журавлев М.Е.* Двойники и матрицы: о новом методе компаративистского анализа // Филологический класс. 2021. № 26. С. 9–23.

Загури, Ассулин 2023 — *Загури Д., Ассулин Ф.* Мозг серийного убийцы. Реальные истории судебного психиатра / пер. с фр. З. Линник. М.: Эксмо, 2023.

Творческий кризис 2021 — Творческий кризис: свойство творческого мышления и факт художественной практики: монография / ред. Т.А. Снигирева, А.В. Подчиненов. СПб.: Алетейя; Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2021.

REFERENCES

Baumbach 2015 — Baumbach, Sibylle. *Literature and Fascination*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Black 2018 — Black, Sue. *All That Remains: A Life in Death*. New York: Doubleday, 2018.

A Companion to Literature 2012 — *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, edited by D. Cartmell. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2012.

Coates 1988 — Coates, Paul. *The Double and the Other: Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*. Basingstoke (UK); New York: MacMillan, 1988.

D'Hont 2021 — D'Hont, Coco. "The (Un)death of the Author: Authorship as Horror Trope in Stephen King's Fiction." *Horror Studies*, no. 12 (October 2021. Issue "*Reappraising Stephen King"*): 175–188.

Dietz 1998 — Dietz, Frank. "Secret Sharers: The Doppelgänger Motif in Speculative Fiction." In *The Fantastic Other: An Interface of Perspectives*, edited by Brett Cooke, George E. Slusser, and Jaume Marti-Olivella, 209–220. Amsterdam/ Atlanta, GA: Rodopi, 1998.

Douglas, Olshaker 2020 — Douglas, John E., and Mark Olshaker. *The Killer Across the Table. Inside the Minds of Psychopaths and Predators*. London: Harper Collins, 2020.

Dorfman 2020 — Dorfman, Eran. *Double Trouble. The Doppelgänger from Romanticism to Postmodernism*. New York: Routledge, 2020.

Flaherty 2004 — Flaherty, Alice W. *The Midnight Disease: The Drive to Write, Writer's Block, and the Creative Brain.* Boston: Houghton Mifflin, 2004.

Fuery 2003 — Fuery, Patrick. *Madness and Cinema: Psychoanalysis, Spectatorship and Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, NJ, New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Golovacheva 2017 — Golovacheva, Irina. "Bitva alter ego: ot Po do Genri Dzheimsa" ["The Battle of alter ego: from Poe to Henry James"]. In *Po, Bodler, Dostoevskii: blesk i nishcheta natsional'nogo geniia* [*Poe, Baudelaire, and Dostoevski: The Glamor and Poverty of National Genius*], edited by S. Fokin and A. Urakova, 176–188. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. (In Russ.)

Golovacheva 2021 — Golovacheva, Irina. "From Poe to James via Dostoevsky: Cognizing in Doppelgangers in the Russian and American Short Story." In *American and Russian Short Story Connection and Influence*, edited by Robert H. Hauthart, Jeff Birkenstein, 35–46. Lanham: Lexington Books, 2021.

Golovacheva, Demoni, Zhuravlev 2021 — Golovacheva, Irina V., Demoni, Polina V., and Michail E. Zhuravlev. "Dvoiniki i matritsy: o novom metode komparativistskogo analiza" ["Doubles and Matrices: on the New Method of Comparative Analysis"]. *Filologicheskii klass*, no. 26 (2021): 9–23. (In Russ.)

Hogan 2022 — Hogan, Patrick Colm. *Literature and Moral Feeling: A Cognitive Poetics of Ethics, Narrative, and Empathy*. Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 2022.

Humann 2018 — Humann, Heather Duerre. *Another Me: The Doppelganger in 21st Century Fiction, Television and Film*. Jefferson, NC.: McFarland, 2018.

Jenkins 2002 — Jenkins, Philip. "Catch Me Before I Kill More: Seriality as Modern Monstrosity." *Cultural Analysis,* no. 3 (2002): 1–17.

Lynn, Polizzi, Merckelbach 2022 — Lynn, Steven Jay, Polizzi, Craig, Merckelbach, Harald, et al. "Dissociation and Dissociative Disorders Reconsidered: Beyond Sociocognitive and Trauma Models, Toward a Transtheoretical Framework." *Annual Review of Clinical Psychology,* no. 18 (2022): 259–289.

Marcus 2011/ 2012 — Marcus, Amit. "Telling the Difference: Clones, Doubles and what's in Between." *Connotations: A Journal for Critical Debate* 21, no. 2–3 (2011/ 2012): 363–396.

Maslow 1943 — Maslow, Abraham H. "A Theory of Human Motivation." *Psychological Review* 50, no. 4 (1943): 370–396.

Meyer 2004 — Meyer, Michael. "Stephen King's Writers: The Critical Politics of Literary Quality in Misery and the Dark Half." In *Literature and the Writer*, edited by Michael J. Meyer, 97–117. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.

Mountfort 2018 — Mountfort, Paul. "Science Fictional Doubles: Technologization of the Doppelgänger and Sinister ~~Science~~ in Serial Science Fiction TV." *Journal of Science & Popular Culture* (March 2018): 59–75.

Otgaar, Howe, Patihis 2023 — Otgaar, Henry, Howe, Mark L., Patihis, Lawrence, et al. "The Neuroscience of Dissociative Amnesia and Repressed Memory: Premature Conclusions and Unanswered Questions." *Legal and Criminological Psychology* (May 2023). https://www.researchgate.net/publication/370440914_The_Neuroscience_of_Dissociative_Amnesia_and_Repressed_Memory_Premature_Conclusions_and_Unanswered_Questions

Pollin 1993 — Pollin, Burton R. "Stephen King's Fiction and the Heritage of Poe." *Journal of the Fantastic in the Arts* 5, no. 4 (20) (1993): 2–25.

Prorokova 2019 — Prorokova, Tatiana. "The Doppelganger, Psychology, and Poe." In: *Psychology in Edgar Allan Poe*, edited by Gerardo Del Guercio, 10–120. Berlin: Logos Verlag, 2019.

Rosewood 2022 — Rosewood, Jack. *The Ultimate Serial Killer Trivia Book: A Collection of Fascinating Facts and Disturbing Details about Infamous Serial Killers and Their Horrific Crimes*. Sheridan, WY: LAK Publishing, 2022.

Shepherd 2019 — Shepherd, Richard. *Unnatural Causes: The Life and Many Deaths of Britain's Top Forensic Pathologist*. London: Penguin, 2019.

Schmid 2005 — Schmid, David. *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Cultu*re. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2005.

Seltzer 1989 — Seltzer, Mark. *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture.* New York and London: Routledge, 1998.

Simpson 2002 — Simpson, Philip L. *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press, 2000.

Tvorcheskii krizis 2021 — *Tvorcheskii krizis: Svoistvo tvorcheskogo myshleniia i fakt khudozhestvennoi praktiki: monografiia* [*Writer's block: The characteristics of creative thinking and the fact of creative practice: book*], edited by T.A. Snigireva, A.V. Podchinenov. St. Petersburg: Aleteiia Publ.; Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta Publ., 2021. (In Russ.)

Urbano 2009 — Urbano, Steven Jay. "'What's the Matter with Melanie?': Reflections on the Merits of Psychoanalytic Approaches to Modern Horror Cinema." In *Horror Film and Psychoanalysis*, edited by Steven Jay Schneider, 17–34. New York: Cambridge U. Press, 2009.

Winnicott 1974 — Winnicott, Donald W. "Fear of Breakdown." *International Review of Psycho-Analysis* 1, no. 1–2 (1974): 103–107.

Zaguri, Assulin 2023 — Zaguri D., and F. Assulin. *Mozg seriinogo ubiitsy. Real'nye istorii sudebnogo psikhiatra* [*The brain of serial killer: real cases of a forensic psychologist*], translated from French by Z. Linnik. Moscow: Eksmo Publ., 2023. (In Russ.)

© 2024, И.В. Головачева
Дата поступления в редакцию: 03.04.2024
Дата одобрения рецензентами: 20.04.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Irina V. Golovacheva
Received: 03 Apr. 2024
Approved after reviewing: 20 Apr. 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-169-189
https://elibrary.ru/KPVITD
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ирина МОРОЗОВА

«ПО ПРОЗВИЩУ МОИСЕЙ»: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИЗНИ ХАРРИЕТ ТАБМЕН

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению формирования образа Харриет Табмен в литературе США. В качестве материала для анализа избраны две книги, внесшие вклад в распространение идей афроцентризма и второй волны феминизма — романы Э. Петри «Девушка по прозвищу Моисей: история Харриет Табмен» и М. Хейдиш «Женщина по прозвищу Моисей». В статье проанализированы основные качественные характеристики, формирующие дискурс расы и пола в указанных повествованиях о Табмен (выделенные еще в книге С. Брэдфорд «Харриет, Моисей своего народа»), и обозначены основные трансформации этих характеристик. Так, произведение афроамериканки Э. Петри отражает настроения всех ее соплеменниц 1950-1960х гг. в период Движения за гражданские права чернокожих в США: оставаясь в рамках общепринятых гендерных представлений о женских добродетелях, вместе с тем, чернокожая женщина уже преодолевает ограничения, диктуемые расовой принадлежностью. Кроме того, Э. Петри показывает, что рабство — это культурная травма, которая до сих пор остается средством самоидентификации внутри афроамериканского сообщества и определяет то, как афроамериканцы видят себя и свое место в обществе. Созданный белой писательницей М. Хейдиш роман в середине 1970-х гг., в период подъема второй волны феминистского движения, отражает именно те настроения, которые были характерны для этого движения, и показывает взгляд сочувствующего Другого на расовую проблему. Таким образом, в статье показано, что в США образ Харриет Табмен играет очень важную роль в афроамериканском и гендерном дискурсе, поскольку этому образу придаются необходимые функции и качества исходя из современного интерпретатору социокультурного контекста.

Ключевые слова: Харриет Табмен, Энн Петри, Марси Хейдиш, Сара Брэдфорд, рабство, раса, гендер, биография.

Информация об авторе: Ирина Васильевна Морозова, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1709-0279. E-mail: irinamoro@gmail.com.

Для цитирования: *Морозова И.В.* «По прозвищу Моисей»: литературные интерпретации жизни Харриет Табмен // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 169–189. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-169-189

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-169-189
https://elibrary.ru/KPVITD
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Irina MOROZOVA

"A WOMAN CALLED MOSES": LITERARY INTERPRETATIONS OF HARRIET TUBMAN'S LIFE

Abstract: The article is devoted to the formation of Harriet Tubman's image in the US literature. Two books belonging to the spread of Afrocentrism and the second wave of feminism — A. Petrie's non-fiction novel *A Girl Called Moses: The Story of Harriet Tubman* and M. Heidish's novel *A Woman Called Moses* — are chosen as the material for analysis. The article analyzes the main qualitative characteristics identified as early as in S. Bradford's book *Harriet, Moses of Her People* that form the discourse of race and gender in the mentioned narratives about Tubman, and identifies the main transformations of these characteristics. Thus, the work of African-American author A. Petrie reflects to a greater extent the sentiments of all her fellow women in the 1950s-60s Black Civil Rights Movement in the United States: while remaining within the generally accepted gender framework of feminine virtues, at the same time, the black woman was stepping out of her allotted racial limits. Furthermore, she shows that slavery is a cultural trauma that still defines how the African American community sees itself and its place in the society and how slavery is remembered as a means of self-identification within the African American community. Created by the white writer M. Heidish in the mid-1970s, during the rise of the second wave of the feminist movement, the novel reflects the very sentiments that characterized this movement and shows the view of a sympathetic Other on the issue of race. Thus, the article establishes the fact that Harriet Tubman plays a very important role in the African-American and women's discourse in the United States as an image that is given the necessary functions and qualities for its time based on the socio-cultural context contemporary to the interpreter.

Keywords: Harriet Tubman, Ann Petry, Marcy Heidish, Sarah Bradford, slavery, race, gender, biography.

Information about the authors: Irina V. Morozova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaia sq. 6, 125047 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1709-0279. E-mail: irinamoro@gmail.com.

For citation: Morozova, Irina. "'A Woman Called Moses': Literary Interpretations of Harriet Tubman's Life." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 169–189. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-169-189

Харриет Табмен (предположительно 1822–1913) — одна из важнейших фигур американской иконографии, ставшая символом бесстрашной борьбы за свободу, чернокожая женщина, переступившая отведенные ей социумом границы «низшего пола, низшей расы». Сбежавшая из рабства в 1849 г., впоследствии она в течение десяти лет совершила еще 13 походов на южную плантацию, уведя семьдесят своих родных и близких в свободные штаты, а после принятия в 1850 г. закона о беглых рабах — в городок Сент-Катаринс в Канаде.

Однако не только выводя рабов из неволи, Табмен проявляла характер истинного подвижника, борца за свободу: она помогала Джону Брауну в подготовке антирабовладельческого рейда 1859 г. на Харперс-Ферри; во время Гражданской войны служила поваром, прачкой, медсестрой, разведчицей в составе 54-го Массачусетского полка, одного из первых черных подразделений, сражавшихся на стороне северян. В 1863 г. она встала во главе вооруженного рейда на реке Комбахи, во время которого были освобождены около семисот рабов и конфисковано множество необходимых припасов.

В настоящее время корпус литературы о Харриет Табмен чрезвычайно объемен: это десятки романов (в том числе и два графических), биографий, книг для детей и юношества. Не менее восьми раз к ее истории проявлял интерес и кинематограф. Среди наиболее известных кинокартин — сериал, снятый по книге М. Хейдиш «Женщина по прозвищу Моисей» (1978) и полноэкранный байопик «Харриет» (2019).

В 2000-е гг. в научном сообществе наметился интерес к тщательному анализу стратегий интерпретации образа чернокожей героини, когда, пожалуй, впервые появились серьезные исследования о репрезентации и мифологизации образа Табмен в американском культурном пространстве. К числу таких исследований можно отнести монографии М. Сернета «Харриет Табмен: миф, память и история» [Sernet 2007] и Д. Хьюмез «Харриет Табмен, жизнь и истории о жизни» [Humez 2003]. Авторы исследуют множество способов, которыми Табмен была представлена в качестве идеологического символа и мифа с момента ее появления на национальной сцене в 1850-е гг., и обращают внимание на то, что в каждый значимый социально-политический период ее образ служит иллюстрацией какой-либо идейной позиции.

Первая книга, положившая начало длинной традиции изображения и интерпретации образа отважной женщины, «Сцены из жизни

Харриет Табмен» (*Scenes in the Life of Harriet Tubman*), была написана беллетристом Сарой Брэдфорд и издана еще при жизни ее героини в 1869 г. Наиболее известно второе издание этой книги 1886 г. — «Харриет, Моисей своего народа» (*Harriet, The Moses of Her People*). Именно эта книга стала главным источником биографических сведений о Харриет Табмен, определила ее основной мотив — стремление к личной свободе, показала в качестве ключевых характеристик ее храбрость, самоотверженность, преданность своему народу и закрепила за ней впервые употребленное в публичном пространстве еще в 1863 г. прозвище «Моисей»[1]:

> Название, которое я дала своей черной героине во втором издании, а именно — «Моисей своего народа» — может показаться немного претенциозным, учитывая, что этот Моисей был женщиной… Но я даю ей здесь только то имя, под которым она была повсеместно известна как на Севере, так и на Юге, в годы террора Закона о беглых рабах и во время нашей последней Гражданской войны[2].

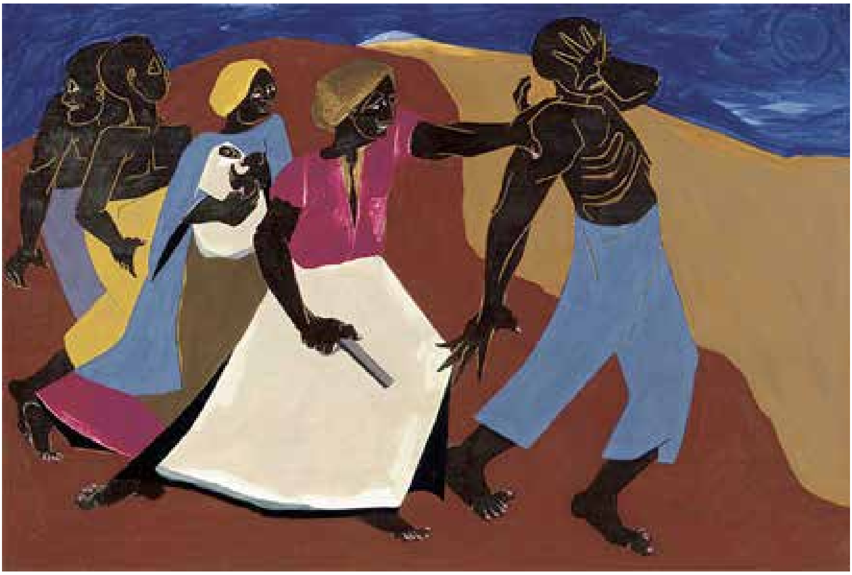
Уже в повествовании С. Брэдфорд репрезентация образа Харриет Табмен была непосредственно связана со злободневными для того времени проблемами — женской эмансипацией и обретением настоящей свободы черным населением, после Гражданской войны оказавшимся в тисках законов Джима Кроу [см. о книге С. Брэдфорд: Морозова 2024]. Собственно, эти два дискурса и по сей день являются основными в изображении жизни и подвигов отважного проводника подземной железной дороги.

Фигура Харриет Табмен активно начинает использоваться в афроамериканском культурном и социальном пространстве в 1930-е гг., что, безусловно, связано с процессами самоидентификации черного населения в период Гарлемского ренессанса и следующее за ним десятилетие. В 1932 г. после долгого перерыва со времени выхода книги С. Брэдфорд была опубликовала биография Табмен, написанная Х. Свифт «Железная дорога к свободе: рассказ о гражданской войне» (*The Railroad To Freedom: A Story of the Civil War*). Образ Табмен фи-

[1] Первым, кто назвал Харриет Табмен «Моисеем», был Франклин Сэнборн, белый аболиционист из Бостона, в статье, опубликованной в 1863 г. в его газете *The Commonwealth.*

[2] Bradford, Sarah H. *The Moses of Her People*. New York: Corinth, 1961: 3. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с указанием страниц и пометой “SB”.

гурирует не только в литературе, но и в других медиа. Так, например, в 1939 г. афроамериканский художник Джейкоб Лоуренс приступил к созданию серии из тридцати одной картины «Харриет Табмен», где изобразил жизнь бывшей рабыни и показал, что Табмен была движущей силой подземной железной дороги, настоящим лидером своего народа, образцом моральной стойкости и решимости.



Дж. Лоуренс. Вперед. 1967. Из серии «Харриет Табмен»

Вообще, рабство является вневременной и инвариантной темой для афроамериканской культуры в целом, оно формирует ядро коллективной памяти и, соответственно, определяет идентичность чернокожего американца, поэтому составляет основной тезис практически всех повествований о Харриет Табмен. Не являются в этом отношении исключением и книги Э. Петри и М. Хейдиш, хотя наличествует известное своеобразие в том, как обе писательницы разворачивают различные смыслы вокруг этой темы.

Представляется, эти два произведения — «Девушка по прозвищу Моисей: история Харриет Табмен» (*The Girl Called Moses: The Story of Harriet Tubman,* 1960) Энн Петри и «Женщина по прозвищу Моисей» *(A Woman Called Moses,* 1976) Марси Хейдиш — являются наиболее показательными для своего времени с точки зрения функционирова-

ния фигуры Харриет Табмен в дискурсе расы и пола и в контексте рабства как средоточия коллективной памяти афроамериканцев. Обе книги были отмечены особым вниманием критики и читательской аудитории. Роман Э. Петри получил премию “Amazing Book Awards” Американской библиотечной ассоциации и был назван «выдающейся книгой» *New York Times*. Книга М. Хейдиш, в свою очередь, стала получателем нескольких книжных премий, а спустя два года вышел уже упомянутый сериал с одноименным названием, где главную роль сыграла известная своими ролями сильных афроамериканок Сисели Тайсон.

Оба произведения в самом названии очевидно декларируют преемственность с первым жизнеописанием Табмен С. Брэдфорд и акцентируют внимание на уже укоренившемся прозвище «Моисей» в восприятии образа Табмен как бескомпромиссного борца за свободу черной расы в США. М. Хейдиш, автор исторического романа, указывает в названии и на более ранний текст Э. Петри, а подзаголовок в романе Э. Петри подчеркивает тот факт, что роман базируется на истории жизни Харриет Табмен, тем самым заранее отметая упреки в недостоверности описываемых событий.

Роман М. Хейдиш открывается маленькой главкой-введением «Путешествие», в которой представлена сцена, имеющая символический смысл. В вагоне поезда из Нью-Йорка в Оберн у Харриет, которую высаживают из вагона для белых, случается видение: ее вымышленный старый враг Седрик задает ей мучительные и язвительные вопросы о том, стоила ли эта ее так называемая «свобода» тех смертей в Гражданской войне, к которым она причастна. В этом введении актуализируется проблема реальной свободы черного населения США, все еще не получившего настоящих гражданских прав и в 1970-е гг., и символически выражается мысль о том, что путешествие Харриет по железной дороге свободы все еще не закончено.

Произведение же Э. Петри, которое можно отнести к художественно-документальному жанру, открывается обширным описанием местности и рассказом о семье, в которой родилась Табмен, и автор старается строго придерживаться последовательности биографических и исторических событий, воссоздавая историю жизни как самой героини, так и всего черного населения Юга в XIX столетии.

Жанры этих двух произведений в значительной степени предопределяют трактовку образа Табмен. Поэтика романа нон-фикш отличается точным воспроизведением фактов, событийной хронологией,

драматической структурой. Текст Э. Петри разделен на 22 главы, последовательно и подробно повествующих о главных эпизодах жизни Харриет Табмен, уже известных со времени выхода книги С. Брэдфорд. Начинается роман с главы «Плантация», где излагается не только история семьи Табмен, а дается описание плантационного быта, устройства плантации, завершается же главой «Последние годы», описывающей мирную, но по-прежнему нелегкую жизнь героини в своем доме в Оберне.

Поэтика исторического романа М. Хейдиш допускает фактические неточности, введение вымышленных персонажей и нелинейность времени. Поэтому в романе представлен далеко не весь жизненный путь, а только годы, предваряющие ее работу на подземной железной дороге и собственно ее деятельность в качестве проводника. Соответственно, достаточно объемный текст, если не считать вышеупомянутой маленькой вводной главки и небольшого послесловия автора с изложением реальных фактов жизни Табмен, делится на три большие части с названиями, символизирующими путь к свободе как самой Харриет Табмен, там и ее народа: «Полночь», «С надеждой», «Будь благословенна».

Выбор жанра, как очевидно, определяется коммуникационными стратегиями обеих писательниц. Так, произведение Э. Петри нацелено на юношескую аудиторию, которую следует не только подробно ознакомить с жизнью отважной Табмен, но и вписать ее в контекст борьбы за освобождение от рабства, дать подробные сведения по истории чернокожего населения подрастающему поколению и показать, как внутри самого афроамериканского сообщества формируется лидер, способный на решительные действия. Безусловно, такой посыл оправдан атмосферой, которой характеризуется социальная жизнь в США в 1960-х гг. и отражает рост афроцентристских настроений внутри черного сообщества. Автор подробно показывает институт рабства и его ужасы, нищенское существование рабов. Так, например, описание квартала рабов весьма выразительно:

> Квартал состоял из однокомнатных домиков без окон. Они были построены из деревьев ближайшего леса. Щели заделаны глиной. Грубо отесанные бревна были наполнены соком, и по мере высыхания древесина сжималась и расширялась при изменении температуры, поэтому крыша просела, стены прогнулись. Узкие, обмазанные глиной дымоходы наклонялись, как будто какая-то невидимая сила давила

на них. Издалека эти покосившиеся хижины, казалось, прижимались друг к другу, как будто ища друг у друга защиты[3].

Э. Петри повествует о том, как внутри чернокожего сообщества постепенно возникает сильное сопротивление, снабжает читателя подробными сведениями о восстаниях рабов — Денмарка Визи (1822) и Ната Тернера (1831):

> Слово о восстании Денмарка Визи разносилось ветром по виноградникам от Чарльстона, Южная Каролина, к Вилмингтону, Делавэр, и дальше вниз к Восточному побережью Мэрилэнда, к Алабаме, Миссисипи, Луизиане. Это обсуждалось повсеместно на Юге — в хижинах рабов, в Больших домах, о нем шептались, спорили по ночам [...] Харриет думала, что дух Ната Тернера воссоединился с духом Денмарка Визи и теперь они вдвоем пугают всех обитателей Больших домов, и не кричат ли они рабам о кровавой мести и кровавом восстании? (AP: 56).

Довольно подробно она останавливается и на истории возникновения самого термина «подземная железная дорога», связанного с побегом Тайса Дэвидса в 1831 г. с плантации в Кентукки, когда наблюдавший за ним хозяин не увидел своего раба выбравшимся на берег и решил, что тот, должно быть, ушел по подземной дороге. Название прижилось, и родилась легенда о подземной железной дороге, наличие которой долгое время воспринималось рабами буквально.

Э. Петри пытается побудить молодых людей воспитывать в себе те же ценности свободы и независимости и сильные стороны характера, которые она отмечает у Табмен. Апелляция к умам молодых читателей заявлена прямо в названии, где обозначена юность самой героини («Девушка по прозвищу Моисей»), что должно было приближать Табмен к читательской аудитории. Важно и использование определенного артикля в заглавии (*The Girl Called Moses*), что указывает именно на ту самую девушку, что, подобно ветхозаветному пророку выводит свой народ из рабства и впоследствии становится известной под именем «Моисей». Интересно, что первое издание книги 1955 г. вышло под названием «Харриет Табмен: проводник на подземной

[3] Petry, Ann. *The Girl Called Moses: The Story of Harriet Tubman.* London: Methuen &Co., 1960: 12. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с указанием страниц и пометой “AP”.

железной дороге» (*Harriet Tubman: Conductor on the Underground Railroad*), что несомненно не только не приближало историю Табмен к молодежи, но и лишало ее образ метафорического смысла: Табмен была не просто проводником, но лидером, которому давалась сила свыше, чтобы привести свой народ к свободе.

Исторический роман М. Хейдиш обращен, скорее, ко взрослому читателю. Автора значительно меньше интересует процесс становления, взросления героини; в центре ее внимания уже сложившийся женский независимый характер, позволяющий отстаивать свое «Я», что и отражено в названии (*A Woman Called Moses*). Кроме того, неопределенный артикль в названии, который может быть в переводе передан как «одна из женщин», свидетельствует о том, что этот персонаж превращается в известной мере в образ собирательный; это тип сильного лидера, одним и которых была Харриет Табмен.

С одной стороны, разный социально-политический контекст 1950-1960-х и 1970-х гг. диктует отличающиеся репрезентации Табмен у обоих авторов. С другой стороны, и жанровая поэтика формирует разные акценты в отличных друг от друга жанровых формах. Однако при всем их жанровом различии в обеих книгах присутствует заложенный еще С. Брэдфорд дискурс расы и пола, определяющий повествование о Харриет Табмен.

В рассказе о рабстве Э. Петри, афроамериканки, на первый план выходит мысль о рабстве как ядре коллективной памяти, передающейся из поколения в поколение: присматривающая за детьми старуха, когда была в настроении, рассказывала им о «срединном пути через Атлантику» (Middle Passage), где слышался «звон цепей, ужас жажды, черный запах смерти под палубой невольничьего корабля» (AP: 22). Э. Петри представляет рабство основным дискурсом всего черного населения, подробно останавливаясь на ежедневных вечерних разговорах жителей квартала рабов, в котором формируется характер Табмен как целеустремленного и свободолюбивого человека: «к шестилетнему возрасту Харриет Росс (Росс (Ross) — фамилия Харриет Табмен в девичестве) бессознательно впитала в себя много знаний, витавшими в воздухе, которым она дышала» (AP: 28). Даже физическая травма, которую Табмен получает в тринадцатилетнем возрасте, становится для Э. Петри не столько примером реального обращения надсмотрщиков с рабами, сколько возможностью интерпретировать этот факт как символический акт травмирования белым человеком черного, так что последний обречен носить следы этой травмы всю

свою жизнь. Эту травму визуализируют шрам на лбу, шрамы от кнута на шее, полученные Харриет, когда она, семилетняя девочка, работала нянькой. Э. Петри фокусирует внимание читателя на том, что после полученной травмы жизнь Харриет изменилась кардинально. Страдая от приступов нарколепсии, она воспринимает это как Божье Откровение, дающее ей возможность слышать Бога и говорить с ним.

Глава восьмая «Минта становится Харриет» подчеркивает радикальную перемену характера и образа мыслей Табмен. Табмен молила Бога о том, чтобы ее хозяин умер, чтобы не успел осуществить свое желание продать ни к чему не пригодную после травмы девочку. Хозяин и правда умер, в чем она винила себя, поскольку искренне считала, что это произошло по ее молитвам, в ответ на ее горячее желание, и теперь и плантацию, и рабов могут распродать. В тот момент, по версии Э. Петри, у нее и возникла мысль о побеге.

Именно тогда, когда в ее сознании поселяется мысль стать свободной, как отмечает автор, к Минте стали прислушиваться ее соплеменники; с этого момента они перестали звать ее этим уменьшительным именем[4]. Она стала называть себя Харриет в честь своей матери, потому что та в глазах девочки воплощала сильные стороны женского характера — стойкость и непоколебимость. При этом, конечно, значительную роль тут играет и созвучие имени Харриет с именем библейской Агари (Hagar), африканки (египтянки), которая олицетворяет духовную силу, стойкость, терпение и может символизировать лидерство и власть.

Таким образом, для Э. Петри важен факт травматического опыта рабства, его переживания и, в конечном итоге, превращения раба в свободолюбивого лидера своего народа, буквально подобно библейскому пророку, выводящего его из рабства. Мотив свободы, таким образом, становится ведущим в понимании образа главной героини повествования, повторяющей известные слова реальной Табмен: «У меня есть одна и ли две вещи, на которые я имею полное право — свобода или смерть … и я буду сражаться за свободу столько, сколько хватит силы» (AP: 86).

Несмотря на то что основным мотивом в формировании образа Табмен у М. Хейдиш также является мотив свободы и свободолюбия, тем не менее она иначе подходит к теме переживания травматического опыта рабства. Белая писательница Марси Хейдиш вообще не

[4] Имя, данное Х. Табмен при рождении, — Араминта.

обращает внимания на смену имени, хотя известно, что именование (naming) — один из важнейших моментов в процессе самоидентификации человека. Она до минимума сводит эпизоды, связанные с видениями Харриет, хотя в ходе формирования ее индивидуальности они имели огромное значение, и не случайно именно с этого начинается повествование Э. Петри как с момента инициации героини. В романе М. Хейдиш нет и такого подробного описания быта рабов, какой имеется у Петри.

В целом можно сказать, что позиция Хейдиш — это позиция некоего сочувствующего Другого, симпатизирующего чернокожим, понимающего несправедливость отношения к ним, позиция того, кто готов слушать и тем самым превращаться из стороннего наблюдателя в свидетеля рассказываемой истории [см.: Мороз 2016]. Оптика непосредственного взгляда в романе передается повествованием от первого лица, что дает возможность, помимо этого, еще и представить более объемную картину психологии действий героини.

Существенным положением в описании Харриет Табмен в обеих книгах является заложенная еще Сарой Брэдфорд традиция обращать внимание на ее чистое расовое происхождение — факт, пришедшийся ко двору в период афроцентристских настроений 1960–1970-х гг. Как отмечено в письме профессора Хопкинса из теологической семинарии Оберна, помещенного С. Брэдфорд среди прочих других в качестве своеобразного предисловия к книге, «в ней ярко выражены все черты чистой африканской расы, хотя я не знаю, от какого из различных племен, когда-то наполнявших барракуны на побережье Гвинеи, она получила свою неукротимую смелость и страстную любовь к свободе» (SB: 9). Ниже сама Брэдфорд также подчеркивает отсутствие белой крови у Табмен:

> В стороне от остальных детей, наверху ограды, крепко держась за высокий столб ворот, сидела маленькая девочка лет тринадцати, темнее, чем кто-либо, и с более заметными курчавыми волосами — чистая, беспримесная африканка (SB: 14).

Для Э. Петри и М. Хейдиш это отсутствие метисации — не просто маркер принадлежности к африканской расе, но знак глубинной, сущностной связи героини с черной культурой, которая делает ее настоящим представителем своей расы. Прежде всего, это связь с семьей, причем понимаемой весьма широко (все кровные родствен-

ники близкие и дальние). Не секрет, что реальная Табмен прежде всего выводила из рабства именно своих родных. Обе писательницы обращают внимание на этот факт и базируются на признаниях Табмен, отраженных в книге С. Брэдфорд в ставшей знаменитой сцене перехода границы свободного штата Пенсильвания:

> «Когда я поняла, что пересекла эту линию, я посмотрела на свои руки, чтобы убедиться, что я тот же самый человек. Такое великолепие было кругом: сквозь деревья и над полями как золото светило солнце, и я ощущала себя так, будто нахожусь в раю». Но затем капля горечи упала в чашу ее радости. … «Я перешла черту. Я была свободна, но некому было приветствовать меня в стране свободы. Я была чужаком в чужой стране, а дом мой, в конце концов, находился в Мэриленде, потому что мой отец, моя мать, мои братья, сестры и друзья были там. Но я была свободна, и они должны быть свободны. Я бы построила дом на Севере и привела бы их туда, Бог поможет мне» (SB: 22).

Отношения Харриет с родителями, с сестрами, братьями и их женами занимают в обоих произведениях достаточно много места. Однако Э. Петри, в отличие от М. Хейдиш, специальное внимание обращает на аспект «сестринства», особо близкую связь между женщинами одной семьи. М. Хейдиш же расширяет это понятие сообразно пониманию его в духе 1970-х гг. до особой связи с другими женщинами, не обязательно членами одной семьи. У Э. Петри эта связь показана в отношениях Харриет с матерью, которая становится главным духовным наставником и главным врачевателем всех ран. Мать рассказывала библейские истории о Моисее и народе Израиля — о том, как море расступилось, о том, как многие дети Израилевы боялись долгой дороги к земле обетованной и считали, что лучше бы было остаться в земле рабства и прислуживать египтянам, чем погибнуть в дикой пустыне. Мать научила Харриет петь гимн «Сойди, Моисей», хотя она напевала его очень тихо, тайком, потому что Денмарк Визи побуждал своих товарищей к восстанию, рассказывая им о Моисее. Но Харриет запомнила «все слова так хорошо, что никогда их не забывала». Таким образом, именно мать готовит Табмен к ее будущей миссии, показывает грядущие трудности, формирует в девочке духовный стержень. Мать развивает в ней то особенное религиозное чувство, которое отмечается еще в повествовании С. Брэдфорд и как специфика характера самой Табмен, и как маркер «африканского» со-

общества. Кроме того, мать дает ей жизнь практически во второй раз, когда не отходит от кровати девочки, находящейся в бессознательном состоянии после полученной травмы.

Нельзя сказать, что у Э. Петри не показана роль отца в становлении характера главной героини. Однако его значимость заключается, по ее версии, в большей степени в обучении практическим знаниям, которые в дальнейшем помогут ей и ее подопечным в успешных побегах и обретении свободы:

> Отец всегда разговаривал с ней о лесе: о том, как хлопают крыльями потревоженные птицы, о том, как скользят по воздуху совы, о том, какие странные звуки могут издавать разные птицы. Он знал все о реках и ручьях и болотистых местах (AP: 28).

Отец в романе Хейдиш также обучает Харриет понимать природу, а еще именно ему отводится главная роль в становлении сущностных сторон личности Харриет — «но я была папина дочь, в конце концов», — утверждает героиня[5]. Вероятно, по этой причине М. Хейдиш не акцентирует внимание на своеобразии религиозного сознания Харриет, воспринимавшей, как уже говорилось, свои припадки как источник божественной истины. Не указать на этот факт значило бы лишить образ Табмен, пожалуй, самой известной ее индивидуальной черты. Однако всеми средствами М. Хейдиш подчеркивает гораздо большую связь своей героини с природой, чем с религией, а отсюда вычерчивается связь Харриет с отцом.

В интерпретации М. Хейдиш мать героини, хотя и обладает таким качеством, как трикстерство, что, безусловно, идентифицирует ее как представительницу африканской культуры, вместе с тем представляет своего рода как бы «слабое звено», принадлежащее предыдущему поколению афроамериканских женщин, воспитанных таким персонажем, как вымышленная черная старуха Кэлли. Кэлли присматривает за детьми и внушает им незыблемые правила, которые называет «катехизисом»: она формулирует их, исходя из библейского текста и утверждает этические нормы взаимоотношений внутри южного сообщества, по сути своей являющиеся апологией рабовладения: «Рабы, во всем повинуйтесь господам вашим во плоти» (Кол III: 22);

[5] Heidish, Marcy. *A Woman Called Moses*. Boston: Houghton Mifflin. 1976: 101. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с указанием номеров страниц и пометой “MH”.

«Рабы, под игом находящиеся, должны почитать господ своих достойными всякой чести» (1 Тим VI: 1):

— Кто послал вам хозяина и хозяйку?
— Господь послал нам хозяина и хозяйку
— Кто сказал, вы должны им повиноваться?
— Господь сказал нам им повиноваться
— Что делает ниггеров такими ленивыми?
— Наши грешные сердца (MH:18–19).

В противовес этому персонажу М. Хейдиш создает сильный и независимый характер тетушки Джубы, знахарки и ведуньи, которая становится самым близким Харриет человеком. В отличие от версии Э. Петри, именно Джуба, а не мать, выхаживает Харриет и помогает ей перенести все болезни и травмы, как физические, так и душевные. Немаловажно и то, что только после тяжелейшего избиения тетушки Джубы белым патрулем к Харриет приходит мысль о невозможности оставаться в рабстве.

Можно сказать, что образ тетушки Джубы метафорически отражает все исконно африканское, начиная от ее способностей врачевания до сильного независимого и свободолюбивого характера. Показывая близость Джубы героине романа, М. Хейдиш, думается, формирует тем самым и восприятие Харриет как носителя этих традиций. Такие детали африканской культуры, как ношение банданы (на что особое внимание обращает и Э. Петри, поскольку этот момент связывается с переходом героини во взрослую жизнь и сменой имени), любовь к «хорошим перепалкам», делает Харриет как в романе М. Хейдиш, так и в книге Э. Петри носителем африканского культурного наследия.

В обеих книгах Харриет приписывается взгляд на природу как на духовный мир, что также говорит об ее африканском, «диком» естестве. Так, например, у М. Хейдиш она решает вообще не играть с детьми, а проводить время в лесу, карабкаться по деревьям и наблюдать за жизнью леса. У Э. Петри эта связь с природой заявлена так же сильно и даже более поэтично:

Это была маленькая застенчивая девочка с серьезными глазами, неразговорчивая, но всегда готовая засмеяться. Она все время пела или напевала себе под нос, останавливалась в игре, чтобы посмотреть вверх, наблюдая за внезапным свободным полетом птиц, слушала

пение чероки, краснокрылых черных дроздов, наблюдала, как белка взбегает по стволу дерева в ближайшем лесу, изучала медленный дрейф кучевых облаков по летнему небу (AP: 34).

Э. Петри отмечает, что когда Харриет первый раз сдают в аренду, чтобы она помогала хозяйке в ткачестве, она ощущает себя как зверек, пойманный в ловушку:

она почувствовала себя как те ондатры, которые только что ныряли и плавали в реке, и вдруг — оп, они уже в ловушке. Она вспоминала, как некоторые из них сражаются за свободу, вырывая на себе мех и кожу до крови, чтобы высвободиться (AP: 40).

Такие пассажи довольно часто появляются в ее тексте и подчеркивают свободолюбие Харриет, стремление выйти из неволи даже ценой физического страдания.

Реальные эпизоды жизни Табмен, как, например, работа в домах, куда ее сдавали в аренду, показаны в текстах как заточение, когда даже тяжелый труд в поле воспринимается героиней как освобождение, как радостное приобщение к своему сообществу и соединение с природой. Она чувствовала себя свободной на полях, отмечает Э. Петри, а М. Хейдиш добавляет, что ей было радостно ощущать себя частью своего сообщества, близкого ей мира. В действительности, как известно, труд на плантации был намного тяжелее труда домашних слуг. Но такая трактовка образа необходима авторам романов, чтобы подчеркнуть мотив горячего стремления к свободе даже ценой увеличения физической нагрузки.

Вообще во всех книгах о Табмен, как отмечают исследователи, особенно ярко показаны ее выносливость и недюжинная сила, более приличествующая мужчине [Humez 2003]. Известно, что она могла носить не только тяжелые бочки и другой груз наравне с мужчинами, но и тащить тяжелую баржу по реке. Этот эпизод и у Э. Петри, и у М. Хейдиш занимает в повествовании особое место. Обе писательницы представляют этот реальный случай не столько как демонстрацию недюжинной физической силы героини, сколько как момент самого сильного унижения черной женщины белым сообществом. Мистер Стюарт, которому Гарриет была сдана в аренду, устраивает шоу для своих гостей, запрягая рабыню вместо мула, тянувшего баржи по реке, причем делает он это на спор, подогревая публику,

с жаром обсуждающую вопрос о том, вытянет эта женщина баржу или нет. Стюарт знал, что она самая сильная на его плантации, пишет Э. Петри. Харриет тянула вдоль берега груженую тяжелыми камнями баржу и слышала возгласы удивления, смех и аплодисменты мужчин, смотрящих на нее с удивлением: «Эта хорошо одетая публика, состоящая из плантаторов, заставляла ее думать, что она не более, чем дрессированное животное, приведенное для их развлечения» (AP: 72).

У М. Хейдиш этот эпизод производит более сильное впечатление, поскольку очень ярко описывает переживание непосильного напряжения как физического, так и психологического, усиленного повествованием от первого лица:

> Но, когда мы добрались до речной дороги, мула там не было. Стюарт что-то пробормотал, надевая на меня сбрую и запрягая в груженую баржу. Я едва могла что-то вымолвить, пока он карабкался по склону на возвышенность, где в тени деревьев был расставлен ряд стульев. Там сидели дамы в шляпках, выпрямившись и сосредоточившись на своих ярких юбках с оборками, за которыми выстроилась шеренга джентльменов в утренних костюмах, застывших навытяжку, как будто все они ожидали появления художника-портретиста. Но нет. Их пристальный взгляд был прикован к речной дороге. Они ожидали зрелища, развлечения, и я внезапно поняла. Этим развлечением буду я. Я опустила голову и, черт бы меня побрал, стала тянуть. Я тянула до тех пор, пока дорога не расплылась и солнечные блики не запрыгали у меня перед глазами. Я напрягалась и кряхтела, мой собственный пот слепил меня, сбруя, казалось, впивалась в мое тело, дыхание стало прерывистым, суставы хрустели. И медленно, очень медленно баржа тащилась по воде… Через некоторое время я прильнула к нему (мужу. — *И.М.*), выплакалась, отдохнула. И тогда меня охватил ужасный стыд» (MH: 72).

В отличие от Зоры Нил Херстон, которая в своем романе «Их глаза видели Бога» сравнила черную женщину с мулом, превознося ее силу, способную нести на себе все мироздание («черные женщины — это мулы мира»[6]), обе писательницы иначе интерпретируют этот образ. В изложенном эпизоде они фокусируются не столько на

[6] Hurston, Zora Neale. *Novels and Stories : Jonah's Gourd Vine. Their Eyes Were Watching God. Moses, Man of the Mountain. Seraph on the Suwanee. Selected Stories*. New York: The Library of America, 1995: 186.

описании силы Табмен, сколько на ужасах рабства и жестоком унижении женского достоинства. При этом, следует отметить, наличие необыкновенной физической силы у Табмен органично вписывается в современную писательницам феминистскую повестку о мощи женщины, способной сделать самую тяжелую работу и заменить мужчину в любой сфере деятельности, ранее считающейся исключительно мужской.

Как отмечает Д. Хьюмез, в XIX в. стойкость и смелость не считались женскими качествами, однако Харриет Табмен с очевидностью обладала такими маскулинными характеристиками, которые позволили, например, Джону Брауну называть ее «генералом Табменом» [Humez 2003]. Обе писательницы, помимо недюжинной физической силы, выделяют такие ее почти мужские свойства, как храбрость, выносливость и даже известную жестокость по отношению к тем беглецам, которые проявляли слабость и нерешительность. О последнем качестве писала еще Брэдфорд:

> Путь через крутые горные перевалы был так утомителен, что часто люди, которые следовали за ней, выходили из строя и… падали на землю, стеная, что не могут сделать больше ни шагу. Они будут лежать там и умирать, или, если силы вернутся, пойдут по своим следам обратно… Тогда эта смелая и отважная начинательница вынимала револьвер и приставляла его к их головам, говоря: «Мертвые негры не рассказывают историй; идите вперед или умрите!» (SB: 32).

Внимание к подобным характеристикам, как уже указывалось, совпадало с женской саморепрезентацией в период подъема феминизма (1960–1970-е). Тем не менее обращает на себя внимание тот факт, что Э. Петри, несмотря на пропаганду образа сильной женщины, проявившуюся, например, уже в ее первом романе «Улица» (*The Street*, 1946), оставляет своей героине необходимые качества, укладывающиеся в рамки традиционных представлений о феминности, поскольку в 1950-е радикальный феминизм еще не достиг апогея, как это было уже в момент написания романа М. Хейдиш. Так, весьма важным представляется эпизод, связанный с замужеством Харриет и дальнейшей судьбой этого брака.

В 1843 г., пишет Э. Петри, Харриет начала шить квилт — стеганое полотно, выполненное в технике лоскутного шитья, американский символ семейных традиций и ценностей. Было трудно найти красочные кусочки ткани, но гораздо труднее было сшить их, потому что ее

огрубевшие руки, привыкшие к тяжелой работе, с большим трудом справлялись с иголкой. Харриет принялась за эту работу, поскольку она влюбилась и собиралась выйти замуж на молодого человека по имени Джон Табмен. «Это было самое тяжелое занятие, которое она исполняла», — иронично замечает Э. Петри, еще раз подчеркивая отсутствие у нее привычных для женщин умений. Однако по мере продвижения работы над квилтом в Харриет словно открывается ее женская, очень тонкая и восприимчивая душа:

> Она думала, что он (квилт. — *И.М.*) так же прекрасен, как полевые цветы, которые растут в лесу и вдоль дорог. Желтый цвет был подобен иерусалимскому цветку, а лиловый — пустырнику, белые кусочки напоминали водяную лилию, а разнообразные оттенки зеленого были похожи на листья всех растений и на вечнозеленую хвою сосен … и когда она шила квилт своими неуклюжими пальцами, она испытывала странное чувство нежности, новое для нее. Квилт стал символом жизни, которую она разделит с Джоном (AP: 74–76).

В книге С. Брэдфорд, первоисточнике сведений о Табмен, ни сам Джон, ни ее чувства к нему практически не нашли отражения. И скорее всего, это молчание Харриет Табмен, рассказавшей свою историю автору, является примером переживания травмы, которую она, видимо, так и не смогла изжить. Э. Петри, а вслед за ней и М. Хейдиш, вносят новый содержательный пласт в историю Табмен.

Э. Петри акцентирует внимание на женских чувствах героини: она хочет иметь нормальную семью, быть любимой, и сама любит Джона. Она изображает глубокие переживания Харриет, связанные с двойным предательством Джона. Первое — когда он грозится рассказать хозяину об ее побеге:

> Это ошеломило ее. Она не верила, что муж может предать собственную жену… Она поняла, что неважно, какие слова она еще услышит в своей жизни, потому что она не услышит ничего более болезненного, чем то, что услышала сейчас. Как будто он осознанно постарался убить все доверие, всю любовь и искреннюю привязанность, которые она испытывала к нему (AP: 80).

Харриет у Э. Петри приходит за мужем в первый же из своих рейдов, чтобы забрать его на Север, что соответствует действительности, однако интерпретация этого события вновь обращена к ее чувствам, трагичности ситуации, которую ей приходится пережить. Джон

Табмен не впускает Харриет в ее же дом, потому что живет с новой женой, и они оба высмеивают ее:

> Харриет хотела услышать его смех снова, его счастливый беззаботный смех. Но не этот. Этот был ей ненавистен. Это был насмешливый смех, и женщина, стоящая за ним, тоже смеялась. Она гордо подняла голову. Никому из них она не даст знать, что мир разрушился для нее сейчас, мечта была убита (AP: 106).

Героиня жестоко обманута вторично самым близким человеком, однако она проявляет достаточно мужества, чтобы пережить унижение и, несмотря на то что «теперь ее наполнила всепоглощающая пустота», которая «останется с ней навсегда», она находит в себе силы расстаться с мечтами о собственной семье и посвятить себя освобождению своих родных из рабства.

М. Хейдиш, которая, что очевидно, хорошо была знакома с книгой Э. Петри и, думается, даже заимствовала этот эпизод из нее, показывает замужество Харриет как случайный и досадный эпизод в ее жизни. Джон после женитьбы стал подолгу исчезать из дома и вести совершенно свободный образ жизни. Харриет же, как показывает М. Хейдиш, не очень сильно переживала из-за такой ситуации, только чувствовала, что утратила свободу:

> Странно, я почти не скучала по Джону. Привыкнув к этому состоянию, я не чувствовала потерянности или одиночества, только злость и беспокойство. Из-за того, что я была замужем за ним, я почему-то чувствовала себя рабыней еще больше, чем когда-либо. Как будто я была негритянкой, а он — нет, и мне приходилось жить с таким человеком (MH: 85).

Поворотным моментом в осознании себя независимой от мужа женщиной М. Хейдиш делает эпизод кражи Джоном денег, которые Харриет с большим трудом скопила, чтобы выкупить себя из рабства. После этого случая Харриет понимает, что муж предал ее и что она в состоянии прожить без него. Отныне она осознает себя абсолютно независимой ото всех навязанных ей представлений о месте женщины, ее переполняет решимость отдать жизнь тем целям, которые она считает самыми важными. Поэтому по версии М. Хейдиш Харриет вовсе не собиралась забирать с собой мужа, который, кстати, как известно

доподлинно, был свободным чернокожим; она проходит мимо дома, в котором виднеются силуэты Джона и молодой стройной женщины, словно там не живые люди, а тени, воспоминания о ее прежнем мире.

Очевидно, что книги Э. Петри и М. Хейдиш в фактической своей основе базируются на тексте С. Брэдфорд. Заметно и то, что М. Хейдиш была хорошо знакома с романом Э. Петри — об этом говорят эпизоды, подобные описанному выше, которых не было в тексте С. Брэдфорд, об этом же свидетельствуют и названия обеих книг. Однако произведение афроамериканки Э. Петри отражает в большей степени настроения ее соплеменников 1950-х гг., периода Движения за гражданские права чернокожих в США: оставаясь в целом в рамках общепринятых, традиционных гендерных представлений, чернокожая женщина постепенно начинает отход от ограничений, предписанных ей расой и полом. Напомним, что первое издание книги вышло в 1955-м, знаковом году для афроамериканского населения США. Именно тогда швея Роза Паркс отказалась следовать унижающему ее достоинство закону уступать места белым в транспорте. Можно сказать, что Э. Петри в своем произведении иносказательно очертила тот путь, который проходит современная ей афроамериканка, находящая в себе силы отстоять свое человеческое достоинство. Кроме того, она показывает, что рабство — это культурная травма, которая до сих пор определяет самосознание афроамериканского сообщества, довлеет в его коллективной памяти, служит средством самоидентификации.

Другое дело — роман, созданный белой писательницей уже в середине 1970-х гг., в период подъема второй волны феминистского движения. Облик Харриет Табмен в романе отражает именно те настроения, которые характеризовали это движение. Имя Табмен стало чрезвычайно популярным в это время. Не случайно ее подвиг в ходе рейда на реке Комбахи был удостоен специального внимания со стороны созданной в США в 1974 г. радикальной феминистской организации афроамериканок, назвавшей себя «Коллектив реки Комбахи» (Combahee River Collective). Поэтому М. Хейдиш, сообразно феминистской повестке, выстраивает образ Харриет Табмен как сильной, независимой, мужественной женщины, выступающей и против рабовладения, и против мужского превосходства.

Харриет Табмен играет очень важную роль в афроамериканском и женском дискурсе США как образ, которому придаются необходимые для своего времени функции и качества исходя из современного интерпретатору социокультурного контекста. Это с очевидностью

следует как из общих черт, так и из отличий в трактовке образа Табмен в двух рассмотренных нами романах.

ЛИТЕРАТУРА

Мороз 2016 — *Мороз О.В.* Рабство как травма: настройка оптики (Рец. на кн.: Slavery in Art and Literature: Approaches to Trauma, Memory and Visuality / Eds B. Haehnel, V. Ulz. Berlin: Franktimme, 2010; Representations. 2011. Vol. 113. № 1: New World Slavery and the Matter of the Visual) // Новое литературное обозрение. 2016. № 6 (142). С. 63–78.

Морозова 2024 — *Морозова И.В.* Расовая и гендерная проблема в повествовании о жизни Харриет Табмен в книге С. Брэдфорд «Харриет, Моисей своего народа»// Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2024. Вып. 1. С. 50—58.

REFERENCES

Humez, Jean M. *Harriet Tubman, the Life and the Life Stories*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2003.

Moroz 2016 — Moroz, Olga V. “Rabstvo kak travma: nastroika optiki (Rets. na kn.: *Slavery in Art and Literature: Approaches to Trauma, Memory and Visuality*, edited by B. Haehnel, V. Ulz. Berlin: Franktimme, 2010; Representations. 2011, vol. 113, no. 1: New World Slavery and the Matter of the Visual)” [“Slavery as Trauma: Optical Mastering. *Slavery in Art and Literature: Approaches to Trauma, Memory and Visuality*, edited by B. Haehnel, V. Ulz. Berlin: Franktimme, 2010. A Review]”. *Novoe literaturnoe obozreniie*, no. 6 (142) (2016): 63–78.

Morozova 2024 — Morozova, Irina V. “Rasovaia i gendernaia problema v povestvovanii o zhizni Kharriet Tabmen v knige S. Bredford *Kharriet, Moisei svoego naroda*” [“Race and Gender problem in the Narration of Harriet Tubman’s Life in *Harriet, the Moses of Her People* by S. Bradford”]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta*, Seriia “Gumanitarnye nauki”, no. 1 (2024): 50–58.

Sernet 2007 — Sernet, Milton C. *Harriet Tubman: Myth, Memory, and History*. Durham, NC; London: Duke University Press, 2007.

© 2024, И.В. Морозова
Дата поступления в редакцию: 17.04.2024
Дата одобрения рецензентами: 03.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Irina V. Morozova
Received: 17 Apr. 2024
Approved after reviewing: 03 May 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-190-208
https://elibrary.ru/KRPIMK
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Елена ДОЦЕНКО

ПЬЕСЫ Б. ДЖЕЙКОБС-ДЖЕНКИНСА: ТРАДИЦИИ МЕЛОДРАМЫ И ЭТНИЧЕСКИ НЕЙТРАЛЬНЫЙ КАСТИНГ

Аннотация: В статье рассматриваются пьесы современного американского драматурга Б. Джейкобс-Дженкинса «Окторонка» (2014) и «Глория» (2015). Драматургия одного из самых заметных авторов, пишущих для театра США в настоящее время, достаточно разнообразна по тематике и включает в себя как оригинальные произведения (например, «Глория»), так и адаптации пьес других авторов и других эпох. К последним относится самая известная на данный момент пьеса Джейкобс-Дженкинса «Окторонка», представляющая собой авторскую переработку одноименной мелодрамы Д. Бусико (1859). Обращение к пьесе XIX в., вскрывающей в облегченной, мелодраматической форме проблемы рабства, позволило современному драматургу актуализировать рассмотрение межрасового конфликта и реконструировать/деконструировать жанровую модель мелодрамы. Автор статьи обращает внимание на соотношение пьесы «Окторонка» с менестрельной традицией, причем как на уровне современного расцвету минстрел-шоу в США произведения Д. Бусико, так и в связи с осмыслением и преодолением «менестрельных архетипов» у Б. Джейкобс-Дженкинса. Драматург тщательно прорабатывает требования к этническому составу исполнителей ролей в его пьесах, и это сближает такие разные по жанру и проблематике произведения, как «Окторонка» и «Глория». Культурным контекстом для произведений американского писателя оказывается, прежде всего, драматургия и театр США на всем протяжении их развития, но представляется перспективным также дальнейшее исследование творчества Б. Джейкобс-Дженкинса в связи с фольклорной традицией или, например, в контексте сакральных жанров.

Ключевые слова: Бранден Джейкобс-Дженкинс, Дайон Бусико, современная драматургия США, мелодрама, расовый конфликт, шоу менестрелей, нейтральный кастинг.

Информация об авторе: Елена Георгиевна Доценко, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет, пр. Космонавтов, д. 26, 620091 г. Екатеринбург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7167-3865. E-mail: eldot@mail.ru.

Для цитирования: *Доценко Е.Г.* Пьесы Б. Джейкобс-Дженкинса: традиции мелодрамы и этнически нейтральный кастинг // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 190–208. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-190-208

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-190-208
https://elibrary.ru/KRPIMK
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Elena DOTSENKO

MELODRAMATIC TRADITION VS COLORBLIND CASTING FOR BRANDEN JACOBS-JENKINS' PLAYS

Abstract: The article concerns with the plays *An Octoroon* and *Gloria* by contemporary American playwright Branden Jacobs-Jenkins. The dramaturgy of one of the most notable authors, writing for the US theatre at the present time, is thematically varied; besides, it includes both Jacobs-Jenkins' original works (e.g., *Gloria*, 2015) and his adaptations of plays by other authors and/or other epochs. Among the adaptations there is the most famous of Jacobs-Jenkins' plays so far — *An Octoroon* (2014), which is the author's treatment of 19th century melodrama *The Octoroon* (1859) by Anglo-Irish dramatist Dion Boucicault. Working with the play of the 19th century, which reveals the problems of slavery in a simplified, melodramatic form, allows the contemporary playwright to actualize the consideration of racial conflicts and to reconstruct/deconstruct the generic model of melodrama. The author of the article draws attention to the reception of the minstrel tradition in the play *An Octoroon*, both at the level of interaction of D. Boucicault's work with American minstrel show coinciding with it in time, and in connection with the comprehension and overcoming of the "minstrel archetypes" by B. Jacobs-Jenkins. The question of casting is very important to Jacobs-Jenkins, the playwright puts forward his requirements for ethnic conformity between actors and roles in his plays, and this brings together *An Octoroon* and *Gloria*, though the works are diverse in genre and subject matter. The cultural context for the works of the American playwright is, first of all, the drama and theater of the United States throughout their development. For further studies it also seems interesting to consider B. Jacobs-Jenkins' plays in connection with folklore traditions or, e.g., in the context of sacred genres.

Keywords: Branden Jacobs-Jenkins, Dion Boucicault, contemporary American drama, melodrama, racial conflict, minstrel show, colorblind casting.

Information about the author: Elena G. Dotsenko, Doctor Hab. in Philology, Professor, Ural State Pedagogical University, Kosmonavtov ave., 26, 620091 Ekaterinburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7167-3865. E-mail: eldot@mail.ru.

For citation: Dotsenko, Elena. "Melodramatic Tradition vs Colorblind Casting for Branden Jacobs-Jenkins' Plays." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 190–208. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-190-208

В прологе самой известной из своих пьес Бранден Джейкобс-Дженкинс называет себя «черным драматургом» — именно так, в кавычках: “I’m a ‘black playwright’”[1], — не без иронии задаваясь вопросом, есть ли в этом выражении смысл на лингвистическом и психологическом уровне, и проблематизируя соотношение «белого» и «цветного», или этнического большинства и меньшинств в современной Америке и на современной сцене.

Бранден Джейкобс-Дженкинс (Branden Jacobs-Jenkins, р. 1984) — афроамериканский автор, заявивший о себе в начале десятых годов текущего столетия и на сегодняшний день насчитывающий в своем активе девять пьес; премьера спектакля по очередному произведению весной 2024 г. состоялась в чикагском театре Steppenwolf[2]. Практически все пьесы Джейкобс-Дженкинса и спектакли по ним отмечены престижными премиями и номинациями: драматург идет в ногу со временем, обращаясь в содержательном плане к проблемам личностной и национальной самоидентификации и экспериментируя на уровне формы и с жанром, и с перформативными возможностями своих произведений. В истории развития драматургии США в целом Джейкобс-Дженкинс выделяет как принципиально важные жанровую модель семейной драмы, мелодраматическую интригу, а также отражение в системе образов проблемы межрасовых взаимоотношений. При этом актуализация противостояния «черного» и «белого» не является у Джейкобс-Дженкинса «данью моде» или, напротив, возвращением к истокам расовой дискриминации, скорее, он настаивает на исключительности культурных традиций США, «если посмотреть на любую классическую американскую пьесу, все они говорят о расе» [Kelly 2020: 8].

Комментируя столь радикальный тезис, Джейкобс-Дженкинс в интервью 2019 г. приводит в качестве примера не только тематически показательного «Императора Джонса» Ю. О’Нила, но и такую далекую от расовых конфликтов пьесу, как «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса. Мало кто из читателей или зрителей, по мнению современного драматурга, вспомнит о том, что знаменитая пьеса начинает-

[1] Jacobs-Jenkins, Branden. *An Octoroon*. New York: Dramatists Play Service Inc., 2015: 7. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с указанием страниц и пометой “O”.

[2] *Purpose* by Branden Jacobs-Jenkins, directed by Phylicia Rashad. March 14–May 12, 2024. https://www.steppenwolf.org/tickets--events/seasons-/202324/purpose/

ся с диалога черной и белой женщин, живущих по соседству с семьей Ковальски.

На крыльце две женщины, белая и цветная, прохлаждаются на свежем воздухе. Первая, Юнис, снимает квартиру на втором этаже; ее соседка — негритянка; новый Орлеан — город-космополит, в старых кварталах люди разных рас живут вперемешку и, в общем, довольно дружно...

НЕГРИТЯНКА (*к Юнис*). ... и вот, говорит, святой Варнава повелел псу лизнуть ее, а ее-то всю, с головы до ног, так холодом и обдало[3].

Второй эпизод, который привлекает внимание Джейкобс-Дженкинса в пьесе Т. Уильямса, связан с кульминационной сценой нападения Стэнли Ковальски на Бланш, где «фоном» в ремарке вновь упоминаются черная и белая женщины.

Ночь кричит нечеловеческими голосами, словно дикие джунгли заревели, зааукали на все лады... Из-за угла появляется негритянка, завладевшая сумочкой, которую проститутка обронила на мостовой. В ажиотаже от находки роется в сумочке[4].

«У них всех», — обобщает свои наблюдения за великими американскими авторами Б. Джейкобс-Дженкинс, — «есть свое представление о том, как черное использовать на сцене. Но никто не рассматривает данный аспект в дискуссиях о творчестве классиков» [Kelly 2020: 9].

В своих собственных репрезентациях «черного на сцене» Джейкобс-Дженкинс не всегда предлагает злободневные или оригинальные (в голливудской терминологии) сюжеты, и — ожидаемо — его произведения не всегда даже затрагивают межрасовые отношения. Среди его драматических произведений есть и адаптации, причем как из малоизвестного, так и из очень популярного репертуара. Например, пьеса 2017 г. *Everybody* — современная интерпретация знаменитого моралите *Everyman*. А наиболее известной и, как это ни парадок-

[3] *Уильямс Т.* Трамвай «Желание» / пер. В. Неделина // О’Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы. М.: Радуга, 1985. С. 536.

[4] Там же. С. 610.

сально, программной работой самого Джейкобс-Дженкинса до сих пор остается пьеса «Октороика» (*An Octoroon*, 2014), официально являющаяся адаптацией одноименной мелодрамы англо-ирландского драматурга XIX в. Дайона Бусико *The Octoroon* (1859).

«Официально», потому что об адаптации говорит сам современный драматический писатель, отмечая и в комментариях, и в самом тексте пьесы значимость заложенного Бусико мелодраматического начала. Характерная для популярного театрального автора викторианской эпохи жанровая специфика формирует даже эпиграф пьесы Джейкобс-Дженкинса, в качестве которого цитируется фраза из «Искусства драматической композиции» Д. Бусико:

> Если подобная имитация человека, страдающего от перипетий своей судьбы, будет хорошо продумана и исполнена во всех ее частях, зритель почувствует особую симпатию к вымышленным радостям или печалям, свидетелем которых он является. Такое состояние его ума называется театральной иллюзией. Искусство драмы состоит в том, чтобы создать иллюзию, и все сценические задачи направлены на ее достижение.
>
> Dion Boucicault. *The Art of Dramatic Composition.*

Несмотря на обозначение новой пьесы как адаптации, равно как и мелодрамы, жанровая специфика «Октороики» Джейкобс-Дженкинса — в отличие от «Октороики» Бусико — вполне подлежит обсуждению. «Адаптацией» пьесу американского автора можно считать в той же степени, что и, например, «Антигону Софокла» Б. Брехта. Кстати, брехтианский элемент в пьесе Джейкобс-Дженкинса тоже определенно присутствует и, более того, обсуждается персонажами на сцене. «Октороику» 2014 года имеет смысл рассматривать и в контексте современного мультикультурализма, хотя соотношение различных культур и менталитетов (белые плантаторы, черные рабы, носители смешанного этнического генезиса, американский индеец) задано уже исходной пьесой Бусико. Под пером американского автора «Октороика» превращается из *The Octoroon* Д. Бусико в *An Octoroon*, очевидно, подчеркивающим стремление к большему обобщению.

Дайон Бусико был в свое время автором весьма востребованным и разрабатывающим популярные жанры викторианского театра. Джейкобс-Дженкинс, впрочем, подчеркивает, что Бусико — не только создатель репрезентативных мелодраматических пьес, но и нова-

тор, хотя «изобретения», казалось бы, не ассоциируются с театром развлекательным:

> I invented things! I pioneered things!
> Like copyrights! Yeah, that's right!
> I brought you people copyrights!
> And matinees! I invented matinees… (O: 14).

Популярность Бусико в XIX в. расширялась благодаря постановкам не только на английской сцене, но и на американской; и пьеса «Октороника, или Жизнь в Луизиане» напрямую способствовала успешной карьере драматурга в США, представляя «сенсационный» сюжет, основанный на перипетиях судьбы «почти белой» невольницы. В пьесах Бусико «инновационность» не касается самой сути мелодрамы «со свойственными ей стереотипными характерами, тяготеющими к четко закрепленной системе амплуа: герой, героиня, благородный отец, страдающие дети, комическая пара слуг, злодей, порою два злодея», — так определяет Е.Г. Хайченко систему образов «ведущего сценического жанра эпохи» [Хайченко 1996]. В этом смысле не стоит, вероятно, удивляться, что мелодраматическое упрощение «чужих», американских, конфликтов дается англо-ирландскому драматургу легче, чем переведение в русло популярных жанров собственно ирландской проблематики. За национальный колорит в качестве лишь привлекательного экзотического элемента Бусико резко критиковал позднее У.Б. Йейтс, который считал успешного викторианского автора ответственным за появление сценического амплуа «сентиментальный ирландец» [Boltwood 2010: ii].

В своей «американской» пьесе Бусико национальный колорит задействует успешно и в духе времени: его «Октороника» перекликается с «Квартеронкой» Майн Рида[5] и «Хижиной дяди Тома» Г. Бичер-Стоу. Действие в пьесе, как подсказывает ее подзаголовок, разворачивается в Луизиане, на плантации Терребонне. После смерти «доброго» ста-

[5] Как пишет М. Мэтлоу, пьеса Д. Бусико «Октороника» была основана на романе Майн Рида «Квартеронка» (1856) и имела несколько сценических версий: "There are apparently several acting versions of *The Octoroon*. One ends happily — in miscegnation (it was thus performed only in England), and another ends with the death of all the principle characters upon the explosion of the steamer." (*Nineteenth-Century American Plays*, ed., introd. by M. Matlaw. New York: Applause Theatre Book Pub., 1985: 99).

рого плантатора поместье переходит наследникам — жене и племяннику, — как водится, вместе с долгами. Разоривший старого хозяина управляющий Макклоски — тот самый мелодраматический злодей, который угрожает теперь и самой Терребонне как собственности молодого наследника Джорджа Пейтона, и красавице-октороне Зои, входящей, вместе с другими рабами, в массу наследуемой собственности. Зои, внебрачная дочь прежнего хозяина, не оформившего вовремя ее вольную, должна либо согласиться на домогательства негодяя Макклоски, либо быть проданной на аукционе. Однако Макклоски в мелодраме Бусико не только интригует, отравляя жизнь целого ряда беспомощных в своей доброте и щедрости персонажей, но и становится убийцей мальчика-негра, пытавшегося передать своим хозяевам спасительное письмо. Злодей понесет наказание непосредственно на сцене, но несчастные молодые влюбленные Зои и Джордж заключить межрасовый брак по существующим законам штата все равно не имеют права.

В современной «Окторонке» Джейкобс-Дженкинса мелодраматический сюжет существенно не изменен, более того, американский драматург активно «цитирует» своего предшественника, заставляя многих (но не всех) героев говорить языком театра XIX в. Особенно колоритными оказываются реплики живущих в доме и безусловно преданных хозяевам рабов, как, например, в разговоре Джорджа со старым слугой Питом, ревностно наблюдающим за нерадивым исполнением бытовых обязанностей более молодыми рабами.

> GEORGE. What’s the matter, nigger Pete?
>
> PETE. It’s black trash, new Mas’r George, dey’s getting too numerous round and dis property needs clearin’! When I gets time, I’m gonna have to kill some of’em fo’ sure!
>
> GEORGE. But weren’t they all born on this estate?
>
> PETE. Dem trashy darkies? Born here? What? On beautiful Terrebonne?! Don’t believe it, Mas’r George, – dem black tings never was born at all; dey growed up one mornin’ frum da roots of a sassafras tree / in the swamp (O: 20).

Но у Джейкобс-Дженкинса старый Пит успевает буквально перед этим диалогом «перевоплотиться в своего рода фольклорную фигуру», а предшествующая беседа рабов до появления хозяев на сцене не была маркирована показательным жаргоном:

(*Minnie goes to help herself to another banana, just as Pete enters*.)

PETE. I see you finished fruit duty already, Minnie. Good job. You settling in all right?

MINNIE. Almost. I like the new servants' quarters but I think my room might be a little haunted — …(O: 19).

Что касается речи рабов у Бусико, то она гротескно далека от языковой нормы, зато напоминает речевые характеристики типажей современного первым постановкам «Октороники» менестрель-шоу:

> Был создан особый диалект, имитирующий наречие темнокожих… В менестрель-шоу диалект чернокожих характеризуется грамматическими и фонетическими ошибками, а также общим преувеличением имеющихся или предполагаемых особенностей языка чернокожих… Все эти искажения не только носили комический эффект, они социально стратифицировали персонажей» [Прокопенков 2017: 215].

Соотношение обеих «Окторонок» с менестрельной традицией и осмысление данной традиции современным американским автором оказывается важным для различных уровней и пьесы, и спектакля, и его рецепции. Как поясняет О.Ю. Панова,

> …минстрел-шоу — представления, в которых загримированные белые актеры исполняли стилизованные негритянские танцы и песни и разыгрывали комические сценки из жизни рабов на плантации, — давно и решительно заклеймены в США как отвратительное проявление расизма, оскорбительная карикатура на негра, созданная рабовладельцами [Панова 2014: 208, 207].

«Луизианская» пьеса Д. Бусико по времени своего появления совпадает и с расцветом менестрельного театра, и с выполненной Дж. Айкеном инсценировкой знаменитого романа Г. Бичер-Стоу, и все три феномена рано или поздно получили свою долю упреков как воплощение идеологии расизма. Как утверждает современный критик,

> …обе пьесы в своих попытках вызвать сочувствие к рабам, изображая чернокожих людей в качестве менестрелей, были названы как аболиционистскими, так и расистскими. Оба писателя попытались умиротворить южан, изобразив злодея и «плохого» рабовладельца пе-

реселенцем с Севера, в то время как сами южане показаны любящими и заботливыми по отношению к своим рабам[6].

Проблема «менестрельности» в театре, таким образом, оказывается не столько в тенденциозности, сколько в типажности, поскольку образы рабов примитивизируются и превращаются в схему, сводясь к «дядюшкам», «мамушкам», «счастливым неграм» и «красоткам-мулаткам».

> Набор персонажей, его устойчивость и даже ригидность, высокая степень стереотипизации позволяют усмотреть типологическое сходство не только с традицией театра амплуа…, но в еще большей степени с древней традицией театра масок [Панова 2014: 212].

В «Окторонке» менестрельные типажи как бы добавляются к традиционным амплуа персонажей мелодрамы, и тот же Пит воспринимается, как «добрый дядюшка Том»: на его долю выпадают и настоящие страдания, поскольку погибший мальчик — внук старого Пита.

Б. Джейкобс-Дженкинс фактически деконструирует мелодраму Бусико, выводит часть своих героев из амплуа и разоблачает стереотипы, включаясь в полемику, которая существовала уже и в XIX в. Против мелодрамы — и мелодраматических типажей — драматург, казалось бы, ничего не имеет, но исходную систему образов «Окторонки» он пересматривает, удаляя из афиши некоторых персонажей, но расширяя функционал других партий. При этом более объемными становятся не только «цветные», но белые персонажи, прежде всего, Джордж Пейтон, главная роль которого в пьесе Бусико сводилась исключительно к амплуа героя-любовника: ничем помочь влюбленный герой не мог не только девушке-жертве, но и поместью. У Джейкобс-Дженкинса Джордж функционально заменяет «хорошего янки» Скаддера (в списке действующих лиц пьесы Бусико: “SALEM SCUDDER — a Yankee from Massachusetts, now Overseer of Terrebonne, great on improvements and inventions, once a Photographic Operator, and been a little of everything generally”[7]) в качестве двигателя интриги

[6] Derr, Holly L. “Branden Jacobs-Jenkins’ *An Octoroon.*” *Howlround Theatre Commons*. (March 26, 2015): https://howlround.com/branden-jacobs-jenkins-octoroon

[7] *Nineteenth-Century American Plays*: 100.

и изобретателя. Соответственно, роль молодого Пейтона в спасении собственного имения становится значительно более деятельной, а главное, ему находится место в ключевой для пьесы сцене разоблачения убийцы, где Д. Бусико героя не задействовал совсем. Разрешение детективной линии в «Октороноке» 1859 г. действительно достойно восхищения: в убийстве негритянского мальчика обвиняют индейца Уоннати, но реальная картина преступления оказывается запечатлена на пластинке работавшей фотокамеры, разумеется, принадлежащей Скаддеру.

> SCUDDER. A photographic plate. [*Pete holds lantern up.*] What's this, eh? two forms! The child — 'tis he! dead—and above him — Ah! ah! Jacob M'Closky, 'twas you murdered that boy!
> M'CLOSKY. Me?
> SCUDDER. You! You slew him with that tomahawk; and as you stood over his body with the letter in your hand, you thought that no witness saw the deed, that no eye was on you—but there was, Jacob M'Closky, there was. The eye of the Eternal was on you—the blessed sun in heaven, that, looking down, struck upon this plate the image of the deed. Here you are, in the very attitude of your crime!
> M'CLOSKY. 'Tis false!
> SCUDDER. 'Tis true! the apparatus can't lie. Look there, jurymen. [*Shows plate to jury.*] Look there. O, you wanted evidence — you called for proof — Heaven has answered and convicted you[8].

В пьесе Джейкобс-Дженкинса новомодным искусством фотографии увлекается недавно вернувшийся из Европы Джордж, и, как выясняется, его увлечение может быть полезным, не только чтобы радовать местных красавиц и ребятишек. В нужном месте и в нужное время, фактически в роли карающего Провидения, теперь находилась фотокамера Джорджа Пейтона, усовершенствованная владельцем. Сенсационная сцена драматургом обозначается как необходимая драматическому действию развязка, и сопровождается непосредственно в пьесе «самоанализом» структуры мелодрамы.

> PLAYWRIGHT…the most important of all the acts in a melodrama… The fourth act sort of makes or breaks a show (O: 47).

[8] Ibid.: 140–141.

В 4-м акте современной пьесы активно действующим лицом становится и Джордж, и брехтиански присутствующие на сцене и обсуждающие не столько события, сколько проблемы эстетики авторы из XIX и XXI вв. Сцена разоблачения злодея здесь совмещает в себе как детективное напряжение, так и характерные приемы, работающие на эффект очуждения.

> PETE. See dis! Here's a pictur' I found stickin' in that yar telescope machine, sar! Look, sar!
>
> GEORGE. A photographic plate. What's this, eh? Two forms! The child — 'tis he! Dead — and above him — Ah! Ah! Jacob M'Closky, 'twas you murdered that —…
>
> BJJ. Because it actually would have been really exciting 150 years ago — having someone caught by a photograph (O: 50).

Однако Джордж, став у нового автора более решительным героем, спасти девушку-окторонку от ее печальной доли не может: его нет рядом с Зои в отчаянный для нее момент, и, главное, Джейкобс-Дженкинс, адаптируя мелодраму XIX в., вряд ли заинтересован в том, чтобы сглаживать расовый конфликт. В отличие от Майн Рида (и от «счастливой», не для показа в Америке, версии концовки у Бусико), Джейкобс-Дженкинс своих влюбленных за океан не отправляет. Зои, безусловно, трогательный персонаж, а ее судьба — воплощение несправедливости расовых законов. При описании внешности героини современный драматург использует мифы об особом цвете ногтей или глаз мулатки, явно пришедшие в его произведение из «реальных» текстов позапрошлого века:

> Лучше всего я запомнил или представлял себе глаза, большие, темно-карие, округлой формы… Они были очень блестящие, но не сверкали и не искрились, а скорее напоминали теплое сияние самоцвета[9].

> ZOE. Look in my eyes; is not the same color in the white?
>
> GEORGE. It is their beauty.

[9] *Рид Т. Майн*. Квартеронка, или Приключения на Дальнем Западе / пер. с англ. В. Куреллы и Е. Шишмаревой // Рид Т. Майн. Собр.соч.: в 8 т. М.: Пресса, 1992. Т. 2. С. 55.

ZOE. No! That — that is the dark, fatal mark of Cain (O: 31).

Интересно, что драматург даже не делает прощальную сцену с заглавной героиней заключительной в своем произведении, не случайно она только “an Octoroon”. В пьесе Джейкобс-Дженкинса есть другие девушки-рабыни, которые в качестве эпизодических персонажей занимали последние строчки афиши Бусико, но у современного автора начинают играть самостоятельные роли. Сюжет пьесы, собственно, и разворачивается с появления на сцене Минни и Дидо, которые, выполняя работы по хозяйству, ведут разговор о событиях недавних и далеких. Казалось бы, диалог слуг в начале драматического произведения традиционно используется в экспозиционных целях. Но и Минни, и Дидо, и несколько других рабов, ненадолго появляющихся на сцене, знакомят зрителей не только с проблемами хозяев плантации. Они уже в первом действии позволяют себе обсуждать и собственные дела и взгляды. Героини и позднее не потеряются на фоне «основного» конфликта мелодрамы, а в финале пьесы решительно отмежевываются от чужой жизни, которая долгое время подчиняла их себе.

MINNIE. Girl, stop. These people ain’t our problem anymore. We ‘bout to be livin’ on a boat!.. I think you can get too worked up over small stuff. Stop being so sensitive and caring so much about other people and what they think about you or you gonna catch yourself a stroke, for real. You can’t be bringing you work home with you (O: 57).

При этом и для завершающих пьесу персонажей Минни и Дидо о хэппи-энде речь не идет: девушки останутся рабынями, но в рамках предлагаемых обстоятельств они в состоянии осуществлять свой выбор, и именно в связи с этими героинями в пьесе поднимаются актуальные вопросы о внутренней свободе и (успешных) поисках самоидентичности. К стереотипам данные персонажи имеют меньше всего отношения, а непосредственно противопоставлены Зои второстепенные героини в сцене аукциона, которую Джейкобс-Дженкинс считает кульминационной не только для своей (и Бусико) пьесы, но и практически любого произведения, рассказывающего о рабстве. Так, «Император Джонс» Ю. О’Нила, пьеса, которой Джейкобс-Дженкинс был во время работы над «Окторонкой» «буквально заворожен»,

достигает высшей точки напряжения в эпизоде, где галлюцинации героя воспроизводят аукцион рабов [Kelly 2020: 12]:

> *Jones looks up, sees the figures on all sides, looks wildly for some opening to escape, sees none, screams and leaps madly to the top of the stump to get as far away from them as possible. He stands there, cowering, paralyzed with horror. The auctioneer begins his silent spiel. He points to Jones, appeals to the planters to see for themselves. Here is a good field hand, sound in wind and limb as they can see. Very strong still in spite of being middle-aged. Look at that back. Look at those shoulders. Look at the muscles in his arms and his sturdy legs. Capable of any amount of hard labor. Moreover, of a good disposition, intelligent and tractable. Will any gentleman start the bidding?*[10]

В «Окторонке», как и в «Квартеронке» Майн Рида, аукцион объявлен в связи с тем, что хозяева имения утратили свои права, и рабы выставлены на торги вместе с другим имуществом: «Этого требует закон. Невольники обанкротившегося землевладельца должны быть проданы с публичных торгов тому, кто даст за них самую высокую цену»[11]. Аукцион «Окторонки», безусловно, привлекает внимание прежде всего к судьбе главной героини, которая достается Макклоски за 25000 долларов (Зои так и не узнает, что злодею не суждено быть ее хозяином). Но довольно активный торг ведется за продаваемых в паре Минни и Дидо, и девушки ухитряются сами выбрать себе будущего владельца — капитана корабля.

Кардинально меняют модус повествования в мелодраме Б. Джейкобс-Дженкинса (или «реконструкции мелодрамы», как называют его работу критики) новые части произведения и новые персонажи, которых не было и не могло быть у Д. Бусико. Правда, своему прологу Джейкобс-Дженкинс дает название статьи Бусико «Искусство драматической композиции», а вот участниками прелюдии становятся они сами — два драматурга из разных веков, которые появляются затем и в финальных актах произведения. Условный Дайон (Дионисиус!) Бусико заявлен в прологе по профессиональному статусу: PLAYWRIGHT. Другой драматург носит инициалы реального биографического автора пьесы — BJJ. Но оба творца-персонажа в ходе пролога успевают и презентовать себя, и очень

[10] O'Neill, Eugene. *The Emperor Jones*. Cincinnatti: Steward Kidd Co, 1921: 44.

[11] *Рид Т. Майн*. Квартеронка. С. 239–240.

смешно поссориться (“You’re melodramatic!”), и устроить анти-«шоу менестрелей». На сцену выносится гримировальный столик, и актеры щедро наносят на лицо, а желательно и на все тело, белую или черную краску, грубыми мазками меняя, соответственно, цвет своей кожи: к традиционно менестрельному blackface-представлению добавляется whiteface, а поскольку, как актер, Бусико нередко исполнял роль индейца Уоннати, обосновывается необходимость предстать и в облике redface (O: 9, 14).

Деконструкция менестрельных архетипов (как их называет сам Джейкобс-Дженкинс [Kelly 2020: 10]) и самой техники минстрел-шоу сопровождается в прологе пьесы размышлениями драматурга о «деконструировании на сцене расовой проблемы в Америке» (O: 10). Би-Джей-Джей рассуждает о сложившихся традициях исполнения ролей в театре и кинематографе — белыми, черными, «цветными» американцами. Для такой пьесы, как «Окторонка», трудно найти исполнителей ролей белых плантаторов, не потому что подходящей фактуры не хватает, а потому что «никто не хочет играть рабовладельцев». Кстати, количество «белых плантаторов» у Джейкобс-Дженкинса значительно сокращено по сравнению с Бусико («сокращения» делают систему образов более четкой и стройной, а действие пьесы — более динамичным). Однако ведь и актерам-афроамериканцам, как иронично, но вполне справедливо замечает драматург, чаще всего предлагают стереотипные роли, весьма далекие от их личного жизненного опыта, способные оскорбить его или ее как личность, но ведь отказываться не принято… Так и возникает у черного драматурга «прямо на сцене» идея — сыграть негодяя-плантатора самому, разумеется, «перекрасившись» в белый цвет.

Проблема нейтрального кастинга, таким образом, драматурга всерьез интересует (“The question of casting is very important to me” [Kelly 2020: 10]), но в собственных указаниях к списку действующих в пьесе лиц он, напротив, четко прописывает этнические предпочтения в связи с той или иной ролью, равно как и парные или множественные роли, которые будет исполнять один актер —

> This is the suggested doubling for the play, with actor ethnicities listed in order of preference:
>
> BJJ — played by an African-American actor or a black actor.
>
> GEORGE — played by the same actor playing BJJ.
>
> M'CLOSKY — played by the same actor playing BJJ.

PLAYWRIGHT — played by a white actor or an actor who can pass as white.
WAHNOTEE — played by the same actor playing PLAYWRIGHT…
ASSISTANT — played by a Native American actor, a mixed-race actor, a South Asian actor, or one who can pass as Native American…
ZOE — played by an octoroon actress, a white actress, a quadroon actress, a biracial actress, a multi-racial actress, or an actress of color who can pass as an octoroon…
MINNIE — played by an African-American actress, a black actress, or an actress of color (O: 4).

Логично возникает вопрос, имеет ли смысл говорить о нейтральном кастинге при таком конкретном распределении ролей в спектакле и закреплении за героями национальностей или «видимостей». Верный своей борьбе не с расизмом, а со стереотипами, Джейкобс-Дженкинс отказывается как раз от «слепого» или «случайного» кастинга. Для него важно, чтобы национальное многообразие на сцене было представлено именно в том виде, который предложен автором. Нетрудно заметить, однако, что национальности исполнителей и героев в ряде случаев показательно не совпадают. Например, «черный драматург» из Пролога в основных актах «Окторонки» выступит в роли белых протагониста и антагониста, притом что эти персонажи неоднократно оказываются на сцене одновременно, и подобные исполнительские «усложнения» отдельно и шутливо проговариваются уже в тексте. Единственного для данной системы образов героя-индейца играет белый актер, хотя проговаривается присутствие в труппе коренного американца. В результате сама мелодрама с ее заданной схематичностью все меньше претендует на предсказуемость популярного жанра.

Распределение системы образов, техника «удвоения» исполняемых ролей переходит из «Окторонки» в другие произведения драматурга, в частности, в пьесу, которая кажется прямой противоположностью викторианской мелодраме, — «Глория» (*Gloria*, 2015). Внешне эти произведения Б. Джейкобс-Дженкинса объединяют разве что заглавные образы героинь-женщин. «Глория» — произведение с остроактуальной тематикой, рассматриваемой на примере эпизодов из жизни журналистов нью-йоркского периодического издания. Известный британский критик Майкл Биллингтон, рецензируя лондонскую постановку «Глории» отмечает типажность образов современных папарацци:

> Что поражает больше всего, так это соперничество молодых помощников редактора. Дин — любитель выпить, Эни — заядлая компьютерщица, а Кендра — шопоголик, специализирующийся на язвительных замечаниях[12].

Характеризуя событийный ряд пьесы, Биллингтон цитирует известное замечание об изменении мировоззрения в момент, когда пресса превратилась в медиа. Глория, самый, пожалуй, работоспособный человек в издательстве, в конце первого акта берет в руки оружие, расстреливает своих коллег по офису, оставляет в живых тех, кто «был к ней добр», и без промедления совершает самоубийство. Соответственно, множество (журналистских) рецензий на спектакль по пьесе Джейкобс-Дженкинса сосредотачиваются на характеристике «травматического опыта» самой героини, а затем работников офиса, ставших свидетелями массовой резни[13]. Любопытно, что сам драматург отказывается противопоставлять две свои пьесы как контрастные и проводит, напротив, линию преемственности от «Октороонки» к «Глории», вновь упоминая Д. Бусико:

> Изначально «Глория»... была исследованием сенсации. Именно у Бусико я научился тому, что значит приближать людей к реалистичному изображению ужасного [Kelly 2020: 16].

Злободневная тематика заставляет видеть параллели между «Глорией» и другими произведениями современного искусства, нестандартно рассматривающими тему терроризма как порождения потребительского общества — или, наоборот, потребительского общества, которое умеет сделать «Продукт» на основе по-настоящему трагических событий. «Продукт» — название пьесы британского драматурга Марка Равенхилла, где единственный персонаж-кинорежиссер излагает свои фантазии по поводу «сенсационного» фильма

[12] Billington, Michael. “*Gloria* Review — Superb Hatchet Job on Modern American Journalism.” *The Guardian* (June 22, 2017). https://www.theguardian.com/stage/2017/jun/22/gloria-review-branden-jacobs-jenkins-hampstead-theatre

[13] См., например: Mandell, Jonathan. “*Gloria* Review: Branden Jacobs-Jenkins.’ Play of Warped Ambition and Trauma.” *New Yorker Theatre* (June 17, 2015). https://newyorktheater.me/2015/06/17/gloria-review-branden-jacobs-jenkins-play-of-warped-ambition-and-trauma/; Dailley, Zach. “Thoughts and Prayers. The Absence of Empathy in Branden Jacobs-Jenkins’ *Gloria* (2015).” *Comparative Drama Conference XLIII. Program and Abstracts* (April 4–6, 2019): 50.

о террористе и его возлюбленной. Еще больше параллелей возникает с пьесой Равенхилла «Кандид»: помимо сюжетной линии главного героя, в пьесе есть несколько самостоятельных «вставных» сюжетов, один из которых — о современной девушке, расстрелявшей в свой день рождения собственных близких, чтобы планета могла вздохнуть свободно. Выжившая мать девушки пишет позднее о страшных событиях книгу, обреченную стать бестселлером[14].

«Глория» в пьесе Б. Джейкобс-Дженкинса — это также и название книги о стрельбе в нью-йоркском офисе газеты. За написание книги «мемуаров» берутся сразу несколько журналистов — не только те, кого Глория сознательно пощадила, но и те, кого по счастливой случайности не было в офисе, или кто несколько часов прятался в своем редакторском кабинете, не очень понимая, что происходит. И, как и предполагает сатирическое высмеивание подобных произведений, самыми успешными в пьесе оказываются мемуары сотрудницы, которая меньше всего видела и практически не помнит Глории, много лет проработавшей в одном издании.

Зато указания постановщикам в связи с кастингом актеров построены в списке действующих лиц пьесы по тому же принципу, что и в «Октороне», — с преференциями по поводу национального состава и обозначением ролевых «удвоений»:

> DEAN/DEVIN, extra-late twenties, “white”;
> KENDRA/JENNA, mid-late twenties, “Asian”;
> ANI/SASHA/CALLIE, early twenties, “white”;
> GLORIA/NAN, extra-late thirties, “anything really”;
> MILES/SHAWN/RASHAAD, twenty years old, “black”;
> LORIN, late thirties, “unclear”.
> NOTE You could toy with masks/facepaint/raceface if you think it’ll pay off but I don’t know…[15].

Распределение актеров, исполняющих несколько ролей в «Глории», в меньшей степени «игровое», поскольку персонажи взаимозаменяемы по мере их выхода на сцену. Другое дело, что сама схема «кастинга» драматургом уже отработана, и заполнять ее можно по-разному, в зависимости от потребностей пьесы. Так, в «Октороне-

[14] Ravenhill, Mark. *Candide*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013.
[15] Jacobs-Jenkins, Branden. *Gloria*: 4. gloria-by-branden-jacobs-jenkins.pdf.

ке» именно центральный образ проговаривался в связи национальной спецификой самой Окторонки и способностью героини «соответствовать» внешним характеристикам той или другой расы. В «Глории» героиней — жертвой психического срыва, сделавшей настоящими жертвами других людей, — может быть «кто угодно», и автор пьесы сознательно избегает идентификации героини по национальному признаку. Когда героев во втором акте пьесы просят описать Глорию, а это необходимо, в частности, чтобы снять фильм (т. е., в интересах «кастинга»), ничего определенного или характерного в связи с внешностью героини не воссоздается. Хотя пример подобных описаний в пьесе предложен и звучит даже нарочито. Во время встречи героев в кафе официант, персонаж эпизодический, несколько раз пытается начать о разговор о своей коллеге:

> SHAWN. There this girl who works here — Vanessa? She one of them girls that has a Witherspoon face. You know how some white girls just randomly be looking like Reese Witherspoon? Though Vanessa be getting so mad when I say that[16].

Легко догадаться, что Глория ассоциаций «с Риз Уизерспун» или другой публичной персоной у героев не вызывает. А вот ее имя у Джейкобс-Дженкинса нагружено другими ассоциациями. В пьесе несколько раз, включая момент расстрела, звучит месса си минор И.С. Баха со словами “Gloria in excelsis Deo” — «Слава в вышних Богу!» Драматург и в интервью проговаривает, что религиозные параллели не случайны; их трактовка для произведения безусловна важна. На наш взгляд, и музыкальный, и религиозный контекст пьес драматурга может стать темой для отдельного исследования. В связи с театральным контекстом, на фоне которого были проанализированы пьесы современного автора, можно заключить, что Б. Джейкобс-Дженкинс традицию и использует, и развивает, и преодолевает с одинаковой степенью успешности.

[16] Ibid.: 66.

ЛИТЕРАТУРА

Панова 2014 — *Панова О.Ю.* Менестрельная традиция: моделирование образа негра в американской популярной культуре // Вопросы театра. 2014. № 1–2. С. 207–216.

Прокопенков 2017 — *Прокопенков Г.Ю.* Американский театр менестрель-шоу в XIX в.: жизнь, художественная реальность, память // Диалог со временем. 2017. Вып. 60. С. 205–221.

Хайченко 1996 — *Хайченко Е.Г.* Золотой век английской мелодрамы или Король и нищий на одних подмостках // *Хайченко Е.Г.* Английская мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима. М.: ГИТИС, 1996. http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/hajchenko-romanticheskie-zrelischa/zolotoj-vek-anglijskoj-melodramy.htm

REFERENCES

Boltwood 2010 — Boltwood, Scott. “Introduction.” In Boucicault, Dion. *Arrah-na-Pogue or, The Wicklow Wedding*. London: Methuen Drama, 2010.

Kelly 2020 — Kelly, Baron. “A Conversation with Branden Jacobs-Jenkins.” In *Text & Presentation*, 2019, edited by Amy M. Muse. The Comparative Drama Conference Series, 16: 5–26. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2020.

Khaichenko — Khaichenko, Elena G. “Zolotoi vek angliiskoi melodramy ili korol' i nishchii na odnikh podmostkakh” [“The Golden Age of English Melodrama, or King and Pauper on the Same Stage”]. In Khaichenko, Elena G. *Angliiskaia melodrama, burlesk, ekstravagantsa, pantomima* [*English Melodrama, Burlesque, Extravaganza, Pantomime*]. Moscow: GITIS Publ., 1996. http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/hajchenko-romanticheskie-zrelischa/zolotoj-vek-anglijskoj-melodramy.htm (In Russ)

Panova — Panova, Olga Yu. “Menestrel'naia traditsiia: modelirovanie obraza negra v amerikanskoi populiarnoi kul'ture” [“The Minstrel Tradition: Modeling the Image of the Negro in American Popular Culture”]. *Voprosy teatra*, no. 1–2 (2014): 207–216. (In Russ)

Prokopenkov — Prokopenkov, Georgy Iu. “Amerikanskii teatr menestrel'-shou v XIX veke: zhizn’, khudozhestvennaia real’nost’, pamiat’” [“American Minstrel Show Theater in the 19th century: Life, Artistic Reality, Memory”]. *Dialog so vremenem*, no. 60 (2017): 205–221. (In Russ)

© 2024, Е.Г. Доценко

© 2024, Elena G. Dotsenko

Дата поступления в редакцию: 22.04.2024
Дата одобрения рецензентами: 12.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

Received: 22 Apr. 2024
Approved after reviewing: 12 May 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

СТАРЫЙ И НОВЫЙ СВЕТ

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-209-227
https://elibrary.ru/ILDPTJ
УДК 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Валентина СЕРГЕЕВА

ТОЛСТОЙ АМЕРИКАНСКИЙ И ТОЛСТОЙ БРИТАНСКИЙ: РЕЦЕПЦИЯ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX вв.

Аннотация: Произведения Л.Н. Толстого, войдя в круг чтения англоязычной аудитории, воспитанной на классической европейской литературе, с самого начала стали предметом активного критического обсуждения. Британские и американские читатели знакомились с ними в иных условиях, нежели русские — разрозненная хронологическая последовательность публикаций, одновременное появление в печати художественных и философских сочинений Толстого, проблема культурного трансфера неизбежно фрагментировали его творчество, выхватывали его из контекста, заставляли воспринимать весь корпус произведений сквозь призму облика, который Толстой принял для иностранных читателей на рубеже веков. Помимо чисто языковых сложностей (необходимости перерабатывать, делать удобопонятными русские реалии), переводчики и критики сталкивались с задачей ввести произведения Толстого в круг тем и сюжетов, привычных англоязычному читателю. В англоязычную литературу Толстой вошел как воплощение реализма, но не грубо-натуралистичного, а нравственного и психологического, особенно в контексте дискуссии о романах Золя. Толстовский реализм истолковывался как универсальный, опирающийся на знакомые культурные и духовные ценности и потому особенно значимый, несмотря на всю экзотичность изображаемого; его воспитательное, преобразующее значение признавалось несомненным в эпоху споров об общественном устройстве, проблемах индустриального общества, отношениях мужчины и женщины и т. д., даже несмотря на несоответствие тех или иных эпизодов «викторианским» и «пуританским» вкусам читателей.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, русский роман, реализм, перевод, культурный трансфер, рецепция.

Информация об авторе: Валентина Сергеевна Сергеева, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская 25А, стр. 1, 121069, г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4693-7723. E-mail: yogik84@mail.ru.

Для цитирования: *Сергеева В.С.* Толстой американский и Толстой британский: рецепция конца XIX — начала XX вв. // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 209–227. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-209-227

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 23-28-00450 «Целостность / фрагментарность: эстетика Л.Н. Толстого в философской критике и теории литературы первой трети XX в.» (https://rscf.ru/project/23-28-00450/)

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024)

Literature of the Americas, no. 16 (2024)

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-209-227
https://elibrary.ru/ILDPTJ
UDC 821.111(73).0+821.161.1.0

Valentina SERGEEVA

AMERICAN AND BRITISH TOLSTOY: RECEPTION IN THE END OF THE 19TH—BEGINNING OF THE 20TH CENTURIES

Abstract: L.N. Tolstoy's works, having been introduced to the English-reading audience, immediately became an issue of active critical discussions. British and American readers got acquainted with them differently than Russian ones —publications didn't follow the chronological order, his fictional and philosophical books appeared simultaneously; the process of cultural transfer inevitably fragmented his work, took it out of context, and the readers in Britain and the USA perceived Tolstoy's works in accordance with his image formed at the turn of the 19th–20th centuries. Besides the linguistic cultural barriers (it was necessary to work with Russian realities, facts of Russian life, make them clearer for foreign readers), translators and critics faced with other challenges — for example, they were to bring Tolstoy's work into the circle of topics and subjects familiar to the English — reading public. Tolstoy entered the English speaking culture as a symbol of realism, which however didn't mean hard naturalism, but rather ethical and psychological realistic writing, especially taking into account the ongoing discussion on Zola's novels. Tolstoy's realism was treated as a universal one, based on the well-known cultural and spiritual values and therefore especially significant in spite of the exotic subject matter of his works. The didactic nature of his work, its powerful moral appeal was obvious and strongly sought for in the period of heated argument about the social system, the problems of the industrial society, gender relations, etc., — despite the fact that some episodes were incompatible with Victorian or Puritan attitudes and tastes of his English-speaking readers.

Keywords: Leo Tolstoy, Russian novel, realism, translation, cultural transfer, reception.

Information about the author: Valentina S. Sergeeva, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069, Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4693-7723. E-mail: yogik84@mail.ru.

For citation: Sergeeva, Valentina. "American and British Tolstoy: Reception in the End of the 19th — Beginning of the 20th Centuries." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 209–227. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-209-227

Acknowledgements: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Scientific Fund, grant no. 23-28-00450 "Wholeness / Fragmentation: L. Tolstoy's Aesthetics in Philosophical Criticism and Theory of Literature in the First Third of the 20th Century", https://rscf.ru/en/project/23-28-00450/

Пути переводов Л.Н. Толстого к читателям Британии и Америке на рубеже XIX — начале XX вв. имели определенные сходства. Эти переводы предназначались для аудитории, читающей на одном языке, имеющей общую культурно-историческую подоплеку и множество точек соприкосновения в литературном контекста (в частности, и британцы, и американцы читали В. Скотта, Ч. Диккенса, У.М. Теккерея, У. Уитмена, Э. По, Брет Гарта и др.). С другой стороны, социально-политические условия в Британии и США, разница актуальных тем и сюжетов, читательские ожидания, сформированные национальной литературой, требования критиков, принятая тональность прессы, общественные установки по части допустимого и приличного накладывали свой отпечаток на восприятие иностранной литературы, тем более такой «экзотической», как русская[1].

Толстой интересовался американской историей, культурой, традициями; он высоко ставил Генри Джорджа, автора «Прогресса и бедности» (1879), приветствовал выход «Хижины дяди Тома», переводил Генри Торо и труды аболициониста У.Л. Гаррисона, переписывался со священником Эдином Баллу, посвятившим жизнь проповеди непротивления, способствовал переселению в Америку русских духоборов и т. д. Как британские, так и американские писатели, журналисты, ученые посещали Толстого в Ясной Поляне; в 1907 г. Томас Эдисон прислал Толстому фонограф с просьбой записать обращение, «в котором была бы высказана какая-нибудь идея, двигающая человечество вперед в моральном и социальном отношении» [Переписка 1939: 332]. Вообще возможность лично пообщаться с мэтром русской литературы сыграла большую роль в популяризации Толстого и его «усвоении» на Западе. Трудно переоценить здесь вклад К. Гарнетт, которая много общалась с русскими эмигрантами, а также побывала в России и познакомилась с Толстыми; немало сделали Эйлмер и Луиза Мод и проч. Русские политические эмигранты, активно пропагандировавшие русскую культуру, в Британии представляли собой более значительную прослойку, чем в Америке (на рубеже веков «русские», т. е. жители Российской империи, включая поляков и евреев, составляли в Англии самую крупную иностранную диаспору). Тем не менее жили они и в США: там бывали С.М. Степняк-Кравчинский, М.А. Бакунин и другие деятели русского революционного движения; с 1870-х гг. в Америке существовал целый ряд революционных кружков, обществ

[1] О британской рецепции Толстого подробнее см.: [Сергеева 2023].

в поддержку русской политической эмиграции и земледельческих коммун, основанных выходцами из России [подробнее см., напр.: [Гросул 1994]. Одним из результатов поездки Степняка-Кравчинского в Америку стало создание «Общества друзей русской свободы», что способствовало интересу, в том числе, к русской «оппозиционной» литературе. В его организации приняли участие Марк Твен, У.Д. Хоуэллс, Л. Уаймен и ряд других общественных деятелей. Кроме того, во второй половине — конце XIX в. в США отношение к России было более позитивным, чем в Британии.

Американская литература в конце века переживала очередной виток романтизма (расцвет романтизма пришелся на 1830–1860-е гг.; У. Уитмен, одна из ключевых фигур американского романтизма второго поколения, умер в 1892 г., Г. Мелвилл — в 1891 г.). Неоромантики 1880–1990-х гг., отчасти продолжая традиции Вальтера Скотта, разрабатывают жанр приключенческого романа (romance), зачастую посвященного героическому прошлому страны (война за независимость, фронтир, освоение новых земель и т. д.). Продолжает развиваться тема особого пути Америки по сравнению со Старым Светом (что дает, в том числе, свои сюжеты для социально-критической литературы); обретает популярность жанр короткого рассказа (О. Генри, Брет Гарт, А. Бирс, Джек Лондон и др.), публикуемого в газете, как фельетон. Переход к реализму и натурализму, как и в Британии, сопровождается активной дискуссией вокруг французских образцов жанра, главным образом романов Золя. Первые переводы Золя были встречены массой негативных отзывов; для его «реабилитации» немало сделал У.Д. Хоуэллс (о его «крестовом походе» в защиту Толстого будет сказано ниже)[2].

В 1884 г. Г. Джеймс писал Хоуэллсу:

> Они (французские натуралисты. — *В.С.*) создают сегодня единственный вид искусства, который я уважаю. Несмотря на их ожесточенный пессимизм, несмотря на то что они имеют дело с грязными сторонами жизни, они, по крайней мере, серьезны и честны[3].

[2] Подробнее см.: [Goldfarb 1971]. Также см. отечественные фундаментальные труды, посвященные этой теме: [Николюкин 1987], [Николюкин 2003], [Мотылева 1978], [Толстой 1965].

[3] *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*, ed. by William Veeder and Susan M. Griffin. Chicago, University of Chicago Press, 1986: 184.

В том же году Хоуэллс посвятил французским натуралистам пространную критическую статью. В 1886 г. в журнале *The Literary World* была опубликована лекция профессора Гарвардского университета Дж. У. Дэвидсона, утверждающая гуманизм Золя и его роль в деле духовного преображения человека. Воспитательная роль реализма становится важной приметой дискуссий об этом направлении в США: «Ни один писатель не изобразил порок столь отталкивающим и постыдным, как это сделал Золя»[4].

В британской критике Золя и Толстой обсуждались, скорее, в противопоставлении — реализм Толстого старались отделить от реализма французских писателей; английские обозреватели нередко старались подчеркнуть, что Толстой — не Золя, не Флобер и не Бальзак. Особо обращалось внимание на то, что реализм Толстого тесно связан с религией, что русский автор не ударяется в крайности, изображая жестокое или отвратительное. Он не затронут «странной слепотой души, которая делает неразличимой добродетель; они [Толстой, Достоевский, Тургенев и пр. — В.С.] не кладут порок под микроскоп, чтобы представить нам его чудовищно увеличенный образ»[5]. В американской же критике, в том числе благодаря работам Хоуэллса, много сделавшего для выработки определения реализма в литературе, речь шла, в большей мере, о «Толстом и Золя», чем о «Толстом vs Золя».

Критик и романист Джозеф Киркленд присоединился к Хоуэллсу как ярый противник романтизма в литературе, в 1886 г. опубликовав в журнале *Dial* статью о «Войне и мире». Он отметил, что автор дает превосходные картины русской жизни — вопрос лишь в том, «стоит ли тема холста» [Henson 1962: 78]. По мнению Киркленда, эти картины являли собой образцы фотографической точности, однако «автор реалистического романа [...] должен знать, что́ опустить. Много подробностей — хорошо. Слишком много подробностей — невыносимо» [Henson 1962: 78–79] (неудачными Киркленд, в частности, считал главы, посвященные масонам). Тем не менее, по мнению Киркленда, русские романы стали новой вехой в литературе.

> Романтизм и реализм сошлись в смертельной схватке. Это их Ватерлоо — и вот на востоке появляется Блюхер с такой армией, которая

---

[4] Edwards, Herbert. “Zola and the American Critics.” *American Literature* 4, no. 2 (1932): 114–129.

[5] “Two Russian Realists.” *London Quarterly Review* LXX (1888): 57.

> должна решить исход сражения в пользу реализма [...]. Фотографическая точность сцен — фонографическая буквальность диалогов — телеграфный реализм повествования — вот новые каноны литературы. [...] «Местный колорит» Толстого (когда он изображает патриарха и русских крепостных), несомненно, порой достаточно *наивен*, чтобы напомнить читателю простоту древнейшего повествования: когда Авраам сидел при входе в шатер свой, во время зноя дневного [Henson 1962: 79].

Фактическая точность и верная картина жизни — эти черты представлялись американским теоретикам реализма особо ценными в творчестве Толстого.

В конце XIX — начале XX вв. Л.Н. Толстой оказался самым читаемым из иностранных авторов в Европе и Америке. В 1905 г. автор заметки (вероятно, Уэллс) в британском журнале *Saturday Review* писал:

> Двадцать лет назад Толстого практически не знали за пределами России. Мы помним, как беседовали о нем с одним первоклассным американским романистом, большим поклонником Тургенева; он сомневался, что люди признают первенство Толстого. Но кто же не слышал о Толстом сегодня? [Roberts 2019: 132].

Упомянутым в заметке романистом был, конечно, Генри Джеймс. Сомнения Джеймса были обоснованны: англоязычный мир познакомился с произведениями Толстого на рубеже 1870–1880-х гг., причем первые переводы выполнялись, как правило, с французских изданий, а не с оригинала (например, перевод «Войны и мира» Клары Белл 1886 г.). Тем не менее энтузиазм по отношению к Толстому в то время в Америке был даже сильнее, чем в Британии: в конце 1870-х гг. оказалось «втрое больше американских переводов, чем британских, и качеством они тоже, как правило, были выше» [May 1994: 17]. К 1889 г. в США вышло двадцать семь отдельных изданий романов и рассказов Толстого. В свою очередь, в Англии в начале 1890-х гг. было основано издательство “Brotherhood Publishing Company”, поставившее себе задачей распространение произведений Толстого и его последователей. В первое десятилетие XX в. вышли 86 английских изданий различных произведений Толстого и шесть собраний сочинений.

Не защищены были переводы и от некоторого произвола по разумению переводчиков. Так, Хантингтон Смит, в 1888 г. предпринявший издание «Войны и мира», сократил роман и разделил его на две части, оставив в одном томе сюжетные линии, а во втором — размышления Толстого об истории. Свой перевод (выполненный с французского издания) он озаглавил «Физиология войны» и пояснил, что Толстой «хочет сказать нечто важное, то, что стоит услышать, и мир доказал, что готов слушать»[6]. Также Смит перевел «В чем моя вера?», в предисловии обратив особое внимание на обличение пороков аристократии в творчестве Толстого, на столь важную для него тему безыскусной, нелицемерной добродетели и братства людей.

Первые переводы религиозно-философских сочинений Толстого появились одновременно с переводами «Войны и мира» и «Анны Карениной» и получили широчайшее распространение. Можно спорить о том, сделал ли Толстого столь популярным у англоязычных читателей исключительно литературный талант или политические соображения также (стереотипное представление о России как об отсталом деспотическом государстве, борьба Толстого с правительственным насилием и официальной религией). Однако перед читателями неизбежно встал вопрос, цитируя Х. Смита, «воспринять ли всерьез это красноречивое исповедание веры в самоотречение и братскую любовь, или его следует рассматривать лишь как прекрасную и мирную фазу на пути гения, который после бурной жизни, полной греха и страдания, вернулся к идеалам невинной юности»[7].

Обоснованное предположение, что читатели уже знакомы с религиозными сочинениями Толстого, выражено в предисловии к переводу «Детства» и «Юности» И.Ф. Хэпгуд (что характерно, в этом же издании после «Юности» шел перевод Н.Х. Доула «Так что же нам делать?»):

> Граф Лев Николаевич Толстой — несомненно, одна из самых интересных личностей нашего времени. Таким образом, все, что может пополнить наши знания о нем как о человеке, будет с радостью принято теми, кто уже познакомился с ним через его религиозные сочинения и через тех персонажей романов, которые отражают его самого. Эти

---

[6] Smith, Huntington. “Translator's Preface.” *The Physiology of War: Napoleon and the Russian Campaign*. New York: T.Y. Crowell & co., 1888: iv.

[7] Tolstoy, Leo. *My Religion What I Believe*, trans. by Huntington Smith. New York: T.Y. Crowell & co., 1885: viii.

мемуары представляют особенный интерес, поскольку показывают, что многие идеи автора тридцатилетней давности в точности схожи с теми, которые он сам воплощает теперь в повседневной жизни. [...] Несомненно, эти мемуары отражают автора, его умственную и нравственную юность, это несомненно; но они не строго соотносятся с фактами в других отношениях и, таким образом, отвечают определению, которое дал им Толстой — «романы». Факты же следующие...[8].

Тем не менее, несмотря на востребованность в лагере реалистов, путь Толстого в ранней американской рецепции вовсе не был безоблачным. Читать Толстого, буквально, оказалось трудно. Американский переводчик Натан Хаскелл Доул, выпустивший первый перевод «Анны Карениной» (1886), имел дело не с французским изданием, а с оригиналом, однако, с точки зрения критика из *New York Times*, перевод вышел трудночитаемый, непереводимые русские слова напоминали «окаменелости» в «геологическом слое английского языка»[9]. Англоязычные переводчики повсюду сталкивались с одной проблемой: необходимостью передавать реалии русской жизни. Переводить ли их, адаптировать для удобства читателей или транслитерировать и снабжать комментарием? Кроме того, толстовские романы были объемны. Рецензия на «Анну Каренину», помещенная в *The New York Tribune*, гласила: «“Война и мир” и “Анна Каренина” вдвое длинней необходимого. Они скучны и усыпительно многословны»[10]. Статья 1889 г. в *The Kansas City Star* (ответ на вопрос юной читательницы, стоит ли браться за «Анну Каренину») тоже включала в число недостатков длину романа:

Читать «Анну Каренину» молодой леди стоит, если только ей больше нечего делать. Толстой писал для людей, у которых времени уж точно было в избытке, а не для деятельных и трудолюбивых молодых американок, которые часть дня проводят за уборкой и шитьем [Karthik 2022].

Автор статьи 1886 г. в *Boston Journal* также сетовал на длину романа, хотя и признавал, что «Анна Каренина» увлекательна «и ее

[8] Tolstoy, Leo. *Childhood, Boyhood, Youth,* trans. by I. Hapgood. New York: T.Y. Crowell, 1886: iii. Далее следует пересказ биографии Толстого.

[9] “A Russian Novel.” *New York Times* (April 4, 1886): 12.

[10] “Tolstoi’s Last Books: A Lamentable Decline.” *New York Tribune* (March 4, 1888): 10.

можно прочесть, не отрываясь» [Karthik 2022]. Генри Джеймс в 1896 г. назвал Толстого «чудовищем, впряженным в свою великую тему — всю человеческую жизнь — как можно запрячь слона, но не в карету, а в каретный сарай»[11].

Толстой не только впечатлил, но и шокировал американских читателей. Романист Морис Томпсон в *Literary World* назвал его «богачом, который предпочитает жить в низменной грубости» и счел толстовские произведения «такими же грязными и непристойными, как худшие фрагменты уитменовских “Листьев травы”» [May 1994: 29]. Главным образом, как и в Британии, сомнения вызывали «Анна Каренина» и «Крейцерова соната». Обозревателя *Kansas City Star*, в частности, обеспокоила тема самоубийства:

> Что касается нравственной стороны книги, мы предположим, что американская девушка, у которой хватит терпения прочесть «Анну Каренину», обладает также и силой духа, чтобы справиться с ее далеко не блестящими выводами [Karthik 2022].

Критик осудил трагический финал романа в связи с тягостным впечатлением, которое эта сцена способна произвести на молодых читательниц; в целом, *Kansas City Star* не советовала женщинам читать «Анну Каренину». При этом такие толстовские идеи, как рациональное христианство, необходимость трудиться, проповедь воздержания (в том числе от спиртного), вполне согласовались с традиционной пуританской этикой; а вопросы психологии и сексуальности, особенно женской, нашли живой отклик у представителей либерального американского мейнстрима. Так, Элис Стокхэм (1833–1912) — врач-гинеколог, общественная деятельница, активно боровшая с проституцией — прислала Толстому свою книгу, посвященную женскому здоровью, а в 1889 г. посетила его в Ясной Поляне [подробнее см. напр.: Wilson 2016].

Пожалуй, ни один другой критик той эпохи не привлек в такой мере внимания американцев к великому русскому писателю, как У.Д. Хоуэллс. Творчество Толстого он освещал в рубрике “Editor’s Study” в журнале *Harper’s* с 1886 по 1892 гг. Фаворитами читающей публики были классики английского романа — Вальтер Скотт, Диккенс,

[11] James, Henry. “Ivan Tugenev.” *Library of the World’s Best Literature, Ancient and Modern*, ed. by Charles Dudley Warner. New York: R.S. Peale, J.A. Hill, 1897. Vol. XXV: 15059.

Теккерей; попытка включить в этот круг кого-то еще воспринималась с недовольством. В ответ на утверждение Хоуэллса, что Толстой превосходит Скотта, Морис Томпсон упрекнул коллегу за пренебрежение высокими идеалами, а профессор Чарльз Элиот Нортон сравнил его увлечение с корью: «Жаль, что, пока болезнь длится, его нельзя изолировать и не давать ему распространять заразу на страницах *Harper's*» [Lutwack 1952: 198]. Писатель и издатель Гораций Скаддер сурово осудил попытку Хоуэллса воздвигнуть «русского идола вместо наших природных божеств» — Скотта и Теккерея. Скаддер причислил Толстого к «изобразителям человеческой жизни, которые пользуются литературой как средством сообщать обществу свои нездоровые либо пессимистические взгляды»[12].

Заметим, что попытки проследить связи Толстого с классической англоязычной литературой время от времени предпринимались, но, скорее, на уровне личных предпочтений автора. Так, И.Ф. Хэпгуд, американская переводчица, работавшая с автобиографической трилогией Толстого и, в частности, посетившая в 1989 г. Ясную Поляну, подтвердила, что Толстой знал и ценил Диккенса, однако критически отзывался об остальных английских и американских авторах. Об определенном влиянии Диккенса на раннего Толстого стали говорить, в первую очередь, русские исследователи, но для англоязычных современников Толстого это, судя по всему, было неочевидно[13].

Наконец, наряду с Хоуэллсом, на сцену выступили писательница С.П. Вулли и переводчик Н.Х. Доул, который, кроме того, составил биографию Толстого. Первые «адвокаты» Толстого также были убежденными реалистами. Критические статьи, посвященные Толстому, начали появляться в американских журналах все чаще. К середине 1890-х гг. Хоуэллс уже имел в своем распоряжении

[12] Scudder, Horace. “Mr. Howell's Literary Creed.” *Atlantic Monthly* 68, no.4 (October 1891): 568.

[13] Джордж Оруэлл в 1940 г. заметил, что сравнивать Толстого с Диккенсом нелепо, поскольку «у них разные намерения». «Охват у Толстого кажется гораздо шире, чем у Диккенса [...] и он как будто рассказывает вам больше о вас самих, потому что пишет о людях в развитии. Его персонажи стараются определиться, в то время как герои Диккенса уже завершены и безупречны. [...] Я сказал бы, что притягательность Толстого в перспективе будет, вероятно, шире, потому что Диккенс малопонятен за пределами англоязычной культуры; с другой стороны, Диккенс способен дотянуться до простых людей, чего не делает Толстой. Персонажи Толстого могут пересечь границу, Диккенса можно изобразить на пачке сигарет». Orwell, George. “Charles Dickens.” In Orwell, George. *Inside the Whale and Other Essays*. London: Victor Gollancz, 1940: 79–80.

небольшую, но крепкую группу поддержки. К тому времени «за» Толстого высказались и молодые американские писатели, в том числе Т. Драйзер и Ф. Норрис.

В статьях Хоуэллса Толстой представал как образец реализма. В 1886 г. Хоуэллс начал с обсуждения «В чем моя вера?», однако признал, что предпочитает литературное творчество Толстого; в «Анне Карениной» и «Севастопольских рассказах» он отмечал их жизнеподобие и правдивое изображение действительности. В 1887 г. Хоуэллс сосредоточился на «Смерти Ивана Ильича», сравнив этот рассказ с шекспировской трагедией. «Его неумолимая мощь касается души и смиряет ее нравоучением, которое редко проникает в нее извне»[14]. За непревзойденный реализм он отметил «Так что же нам делать?», подчеркнув, что, хотя русская жизнь и отличается от американской, Толстой способен разъяснить человеку любой нации истинный смысл милосердия. «У Скотта можно поучиться быть джентльменом, а Толстой учит нас быть добрыми людьми»[15]. Заверяя читателей, что в Америке не существует столь огромного разрыва между богатыми и бедными, Хоуэллс, тем не менее, предупреждал, что успокаиваться рано: следует стремиться к справедливости, «обращаясь к разуму и совести»[16]. Вооружившись взглядами Толстого, Хоуэллс бросал вызов социал-дарвинистам, а также сторонникам ненавистных ему романтических и сентиментальных вкусов в литературе; по мнению Хоуэллса, дарвинизм изображал бедность и страдание как должное, а романтизм отвлекал внимание от нужд обыкновенных людей. Флагманом реализма для Хоуэллса Толстого сделало внимание к «маленькому человеку», притом сочувственное.

Споры о реализме включали и дискуссии о соотнесении произведений Толстого с американской действительностью. Обозреватели расходились во мнениях по поводу того, имеет ли Толстой смысл для американских читателей или изображение русской жизни для них непонятно. Так, обозреватель *Boston Journal*, отметивший исключительный реализм «Анны Карениной», оценил «всеобъемлющее изображение самых разных общественных типов, от крестьянина до

[14] Howells, William Dean. “Editor's Study.” *Harper's New Monthly Magazine* (Feb., 1887): 86.

[15] Howells, William Dean. “Editor's Study.” *Harper's New Monthly Magazine* (May 1889): 983.

[16] Howells, William Dean “Editor's Study.” *Harper's New Monthly Magazine* (Aug. 1887): 479.

министра» [Karthik 2022]. Этот реализм, по мнению критика, и делал роман понятным не только для русских читателей. Писательница и критик Х.Т. Грисволд в 1887 г. заметила:

> Хотя этот русский роман, в первую очередь, национальное произведение, однако элементы, из которых складывается эта великая социальная трагедия, универсальны, и ее действие может происходить в любой части света[17].

Автор статьи в *New York Tribune*, напротив, утверждал:

> О персонажах [«Анны Карениной»] надлежит сказать, что они, вероятно, в точности передают натуру русского человека, но не имеют никакого сходства с нравами за пределами России[18].

В целом, именно моральная тематика романов, поступки и мотивы персонажей, по мнению критиков, делали произведения Толстого доступными для иноязычной аудитории. Х.Т. Грисволд отметила, что история Анны Карениной вызывает «волнующий интерес», в частности благодаря теме воздания и уникальному ракурсу, избранному Толстым: «Не извне, как это сделал бы менее даровитый и оригинальный автор, а изнутри — грех карает сам себя...»[19]. Самоубийство Анны — «безжалостный реализм»[20], а трагический финал романа — неизбежное и естественное завершение истории героини, жертва, которой она может искупить свою вину. Статья в *Boston Journal* 1886 г. также отмечает нравственный реализм романа и уроки, которые можно извлечь из прочитанного.

> Это была смертельная ошибка (решение остаться с Вронским. — *В.С.*) — ошибка, которая привела к созданию нерасторжимых уз и к жестокому возмездию, которое настигает всех, кто думает, что для них нет закона» [Karthik 2022].

[17] Griswold, Hattie Tyng. “Retribution.” *The Universalist* (March 26, 1887): 1.

[18] “Tolstoi’s Last Books: A Lamentable Decline.” *New York Tribune* (March 4, 1888): 10.

[19] Griswold, Hattie Tyng. “Retribution”: 1.

[20] Ibid.

Обозреватель *Views and Reviews* (1890) положительно отозвался о методе Толстого, однако отметил, что тот изображает лишь социальные крайности, нетипичные для американского общества. В ответ на это Хоуэллс немедленно напомнил про «Смерть Ивана Ильича» — «очерк моральной слабости, конец жизни сноба, чистейшего представителя среднего класса, с его мещанским желанием казаться богатым и могущественным»[21]. Такое же универсальное изображение торжествующего филистера, с точки зрения Хоуэллса, представлял Каренин. В «Войне и мире» Хоуэллс высоко оценил решение Толстого описать «простого» Кутузова, а не величественного Наполеона; Кутузов представлялся критику фигурой, подобной Линкольну, и слова Толстого о Кутузове он сопоставил со стихотворением Дж. Р. Лоуэлла «Ода в День поминовения» (1865), посвященным памяти павших в Гражданской войне. И Толстой, и Лоуэлл, по мнению Хоуэллса, подчеркнули одни и те же качества своих героев: скромность, здравый смысл, стремление служить своей стране[22].

Социальная критика, сатирическое изображение тщеславных и праздных богачей находили отклик в среде американских читателей. Американская аудитория познакомилась с переводами Толстого в ту эпоху, когда, с одной стороны, шел спор реализма с неоромантизмом, а с другой — бурно обсуждались насущные социальные вопросы. Деньги, ставшие идеалом, культ миллионеров, целесообразность устройства общества, ужасы индустриальной цивилизации — эти темы были близки и понятны читателям. В своих эссе (например, “The Country Printer”, 1893) Хоуэллс применяет идеи Толстого к американской действительности, обсуждая значение труда, гражданские права и свободы, проблему плутократии, место и роль художника, вынужденного становиться «бизнесменом» ради заработка. Однозначно не нашли сочувствия идеи Толстого, касающиеся семьи и брака; семейные узы в викторианской и околовикторианской культуре оставались святыней, и Хоуэллс не принял приговор браку, вынесенный Толстым в «Крейцеровой сонате».

Соотношение дидактики и художественности в творчестве Толстого беспокоило американских критиков, как и британских. Хоуэллс писал:

---

[21] Howells, William Dean. “Editor's Study.” *Harper's New Monthly Magazine* (Oct. 1890): 803.

[22] Howells, William Dean. “Editor's Study.” *Harper's New Monthly Magazine* (May 1888): 966.

> Когда Толстому надоедает быть художником, и он становится учителем, он сам лишает себя большей части творческой силы, только благодаря которой и можно узнать себя в других[23].

Однако юмор, ирония, любовь к людям, достоверность всех персонажей, как исторических, так и вымышленных, для Хоуэллса и его последователей всегда оставались главными свойствами Толстого; мотивы писателя представлялись искренними и достойными подражания, даже если его поступки вызывали сомнение. Во время поездки по Америке в 1899 г. Хоуэллс прочел цикл лекций «О написании и чтении романов», в котором, вновь отвергая романтическое как лживое, назвал роман проверкой на знание автором жизни. По сути, Толстой служил выработке стандартов при определении писателя-реалиста: автор должен быть предельно честен; он должен «сделать свою историю как можно достовернее [...] и не должен отстраняться ни от каких сторон жизни по той причине, что они глупы или грязны»[24]; кроме того, он обязан наставлять читателей. В 1900-х гг. Хоуэллс увлекся психологией; психологическую достоверность он стал включать и в перечень требований к писателям-реалистам.

Попытки создать текст, понятный англоязычному читателю, можно проследить по созданным в Британии и Америке переводам «Воскресения», Два первых вышли на рубеже XIX–XX вв., когда репутация Толстого как писателя и мыслителя в англоязычном мире была очень высока. Это были переводы Лео Винера, преподавателя славянских языков в Гарвардском университете, и Луизы Мод. В 1920 г. вышел перевод Арчибальда Дж. Вольфа. Переводы Винера и Вольфа были подготовлены в США и, в первую очередь, предназначены для американских читателей; кроме того, все три переводчика были вынуждены иметь дело не с полным текстом романа, а с вариантами, прошедшими так или иначе предварительную русскую цензуру. Эти издания отражают разные методы работы с русскими реалиями — в частности, неизбежный выбор между переводом, комментирующим пересказом и транслитерацией. Хотя некоторые слова (вроде kossack, knout, rouble) уже были известны англоязычной аудитории, многие вещи требовали пояснений. Так, выражение «у него два двугривенных

[23] Howells, William Dean. *My Literary Passions*. New York: Harper and Brothers, 1895: 256.

[24] Howells, William Dean. "Novel-Writing and Novel-Reading." *Bulletin of the New York Public Library*, no. 62 (January 1958): 21.

жалованья» у Л. Мод выглядит как “he has a salary of twice twenty kopecks”[25]. Л. Винер предлагает американизированный вариант: “he gets about two dimes of salary” [Holman 1983: 133], а А. Вольф, отступив от внешней формы в сторону смысла, пишет: “he has a bare pittance of a salary”[26]. Слово «иконы» Лео Винер и А. Вольф перевели как images, Л. Мод как icons. Вольф предпослал своему переводу «Ключ к русским фамилиям в “Воскресении”», где перечислил имена и фамилии персонажей, в некоторых случаях приведя этимологию. Но, например, объяснив разницу в употреблении форм имени «Екатерина», переводчик никак не пояснил смысл фамилий «Богодуховская» или «Набатов».

> Уменьшительные имена широко используются в русском языке; некоторые из них логичны не более, чем Джим (Джеймс) и Бесси (Элизабет). Уменьшительными именами называют детей, но также пользуются ими в знак презрения или гнева. Разные степени привязанности также требуют разных уменьшительных форм. Так, «Катя» — простонародное и вообще нейтральное уменьшительное, «Катенька» — чуть более ласковое, «Катюша» — несколько отстраненное, а «Катька» — очень грубое. Нечто подобное мы наблюдаем в именах «Майк» и «Мик»[27].

Н.Х. Доул к своему переводу «Анны Карениной» (1886) приложил словарик, включающий около 120 русских слов и выражений. Переводчик создает в речах героев своего рода русско-английский жаргон (ish-tui; da, vot; glian-ka); при этом он регулярно исключает целые диалоги, опускает детали, связанные с сексом, деторождением и беременностью. Так, фраза «жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой» у Доула выглядит как “The wife had discovered that her husband was too attentive to the French governess”[28]. Переводчик пояснил свой метод так:

---

[25] Tolstoy, Leo. *Resurrection*, trans. by L. Maude. New York: T.Y. Crowell, 1899: 245.

[26] Tolstoy, Leo. *Resurrection*, trans. by Archibald J. Wolfe, in 2 vols. Vol. 2. New York: International Book Publishing Company, 1920: 365.

[27] Ibid.: iv.

[28] Tolstoy, Leo. *Anna Karenina*, trans. by Nathan Haskell Dole. New York: Thomas Y. Croywell & Co, 1886: 5.

> В некоторых сценах реализм даже слишком велик для наших пуританских вкусов; потому ряд эпизодов в данном переводе был более или менее изменен. Чтобы сохранить по мере возможности русский колорит, употребляются многие характерные русские словечки, вместе с пояснением...[29].

Переводчики «Воскресения» также в ряде случаев транслитерировали понятия: izvoztchik у Л. Мод, с комментарием («московский эквивалент кэбмена»)[30], у А. Вольфа — drivers; у Л. Мод mestchánka с пояснением «низшее сословие в городе, соответствующее крестьянину в деревне»[31] (у нее же — artelshik, koulitches, paskas, traktir), у Вольфа — townswoman.

Те же вопросы вставали и перед переводчиками, бравшимися за автобиографическую трилогию Толстого (в США — И.Ф. Хэпгуд, 1886; Н.Х. Доул, 1898–1900; Л. Винер, 1904; Ч.Д. Хогарт, 1912). Так, Хогарт избегает излишней транслитерации; «дядька» назван uncle, с примечанием переводчика в скобках: «Так дети в России часто называют старых слуг»[32], «армяк» — coat; записка Карла Ивановича прокомментирована: «Соль шутки состоит в том, что записка написана плохим русским языком, в ней перепутаны единственное и множественное число, предлоги и т. д.»[33]. У Хэпгуд — dyadka Nicolai (с примечанием: слуга, который ходит за детьми)[34], bolschak — «старший в семье, в деревне или в религиозной общине»[35], lineika — «род повозки с четырьмя сиденьями»[36] и т. д. В целом, можно отметить, что в Америке переводческие стратегии обсуждались более активно и открыто, чем в Британии — в журнальных статьях и предисловиях к произведениям, вплоть до выбора конкретных форм слов (следует писать Katusha или Katiusha, pud или poud и т. д.).

---

[29] Ibid.: vi-vii.

[30] Tolstoy, Leo. *Resurrection*, trans. by L. Maude. New York, T.Y. Crowell, 1899: 4.

[31] Ibid.: 35.

[32] Tolstoy, Leo. *Childhood*, trans. by C.J. Hogarth. https://www.gutenberg.org/files/2142/2142-h/2142-h.htm

[33] Ibid.

[34] Tolstoy, Leo. *Childhood. Boyhood. Youth*, trans. by Isabel B. Hapgood. New York, T.Y. Crowell, 1886: 5.

[35] Ibid.: 21.

[36] Ibid.: 24.

Итак, восприятие Толстого (в том числе, трудами Хоуэллса и его коллег) во многом шло через выработку общих критериев реализма; однако в ряде случаев этот реализм, при всех своих достоинствах, казался слишком сильным «для пуританских нравов». С другой стороны, пуританская этика способствовала сочувственному восприятию проповеди честного труда и умеренности; американская критика особо останавливалась на воспитательной роли книг Толстого, на поднимаемых им вопросах нравственности. Неизбежная фрагментарность, дробность толстовского творчества вызывалась и хронологическими причинами (в Америке, как и в Британии, философские произведения Толстого одновременно, а иногда и раньше, чем художественные, оказались доступны читателям; позднейшая биография Толстого служила призмой для анализа его ранних текстов и т. д.), и переводческими сложностями (необходимостью не только искать пути передачи реалий, но «встраивать» проблематику русского романа в американские нравы). Американские переводчики оказались перед дилеммой — создать обезличенный, удобный для чтения текст (или вообще пересказ) либо иметь дело с «монстром». Те же, что и в Британии, произведения Толстого в США вызывали интерес или, наоборот, резкую критику, что было связано, несомненно, с общностью культурного контекста у американских и английских читателей, их во многом совпадающими литературными ожиданиями, сформированными классиками англоязычного романа XIX в.

Толстовский реализм воспринимался двояко: с одной стороны, он превозносился за достоверность и точность изображаемого, однако реалистически переданные картины русской жизни могли при этом казаться слишком странными; избыточная бытовая «фотографичность» компенсировалась реализмом нравственным и психологическим. Успех Толстого в Америке пришелся на эпоху, которую Марк Твен назвал «позолоченным веком» — период с конца 1870-х до начала 1900-х, время быстрого экономического роста, особенно на севере и западе США. Сходные процессы переживала и Россия после крестьянской реформы; отчасти это отразилось в увлечении трудами американских экономистов и социологов, в частности Генри Джорджа.

Можно сказать, что Россия и США друг для друга были одинаково экзотичны. Америка в русской культуре воплощала приключения, неограниченные возможности, нетронутую дикую природу; недаром сюжет «побега в Америку» был так популярен. Для американской аудитории, в свою очередь, «русский писатель» неизбежно оставался

представителем диковинной страны, пускай и обладающей определенными сходствами с Америкой (большая территория, необходимость много и тяжело трудиться на земле, быстрый промышленный рост). Восприятие Толстого в США в конце XIX — начале XX вв. в целом было сходно с британским, хоть и с поправкой на некоторые местные тенденции. Читатели, воспитанные на европейской литературе, хотели видеть не столько экзотические реалии русской жизни, сколько узнаваемые проблемы и образы, привычные константы нравственности, знакомые ценности. «Локальный» реализм Толстого должен был стать универсально понятным.

ЛИТЕРАТУРА

Гросул 1962 — *Гросул В.Я.* Российская политическая эмиграция в США в XIX в. // Новая и новейшая история. 1994. № 2. С. 49–69.

Мотылева 1978 — *Мотылева Т.Л.* «Война и мир» за рубежом: переводы, критика, влияние. М.: Сов. писатель, 1978.

Николюкин 1987 — *Николюкин А.Н.* Взаимосвязи литератур России и США: Тургенев, Толстой, Достоевский и Америка. М.: Наука, 1987.

Николюкин 2003 — *Николюкин А.Н.* Лев Толстой и Америка его времени // О русской литературе. Теория и история. М.: ИНИОН РАН, 2003. С. 158–180.

Переписка 1939 — Переписка Толстого с Т. Эдисоном / публ. А. Сергеенко // Л.Н. Толстой. М.: Изд-во АН СССР, 1939 («Литературное наследство». Т. 37/38). Кн. II. С. 330–338.

Сергеева 2023 — *Сергеева В.С.* Британская рецепция творчества Л.Н. Толстого в преддверии «русского бума» 1910-х // Studia Litterarum. 2023. Т. 8. № 4. С. 88–107.

Толстой 1965 — Толстой и зарубежный мир: в 2 кн. / ред. С.А. Макашин. М.: Наука, 1965 («Литературное наследство». Т. 75).

REFERENCES

Goldfarb 1971 — Goldfarb, Clare R. “William Dean Howells: An American Reaction to Tolstoy.” *Comparative Literature Studies* 8, no. 4 (1971): 317–337.

Grosul 1994 — Grosul, Vladislav Ya. “Rossiiskaia politicheskaia emigraciia v SShA v XIX veke” [“Russian Pemigration into the USA in the 19th Century”]. *Novaia i noveishaia istoriia*, no. 2 (1994): 49– 69. (In Russ.)

Henson 1962 — Henson, Clyde E. *Joseph Kirkland*. New York: Twayne Publishers, 1962.

Holman 1983 — Holman, Michael J. de K. “L.N. Tolstoy's Resurrection: Eighty Years of Translation into English.” *The Slavonic and East European Review* 61, no. 1, Kiev Congress Papers (Jan. 1983): 125–138.

Karthik 2022 — Karthik, Medha. “Reviews of Anna Karenina.” *Unsuitable. Conversations about women, history & popular fiction* (2022). https://sites.duke.edu/unsuitable/reviews-of-anna-karenina/

Lutwack 1952 — Lutwack, Leonard. “William Dean Howells and the ‘Editor's Study’.” *American Literature*, no. 24 (June 1952): 195–207.

May 1994 — May, Rachel. *The Translator in the Text: On Reading Russian Literature in English*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1994.

Motyleva 1978 — Motyleva, Tamara L. *“Voina i mir” za rubezhom: perevody, kritika, vliianie* [*“War and Peace” Abroad: Translations, Criticism, Influence*]. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ., 1978. (In Russ.)

Nikoliukin 2003 — Nikoliukin, Aleksandr N. “Lev Tolstoi i Amerika ego vremeni” [“Leo Tolstoy and America of his time”]. *O russkoi literature. Teoriia i istoriia* [*On Russian literature. Theory and history*], 158–180. Moscow: INION RAN Publ., 2003. (In Russ.)

Nikoliukin 1987 — Nikoliukin, Aleksandr N. *Vzaimosviazi literatur Rossii i SShA: Turgenev, Tolstoi, Dostoevskii i Amerika* [*Interconnections of Russian and American Literatures: Turgenev, Tolstoy, Dostoyevsky and America*]. Moscow: Nauka Publ., 1987. (In Russ.)

Perepiska 1939 — “Perepiska Tolstogo s T. Jedisonom” [“L. Tolstoy — T. Edison’s correspondence”], edited by A. Sergeenko. In *L.N. Tolstoi*. Book 2, 330–338. Moscow: AN SSSR Publ., 1939. (In Russ.)

Roberts 2019 — Roberts, Adam. *H.G. Wells: A Literary Life*. Berlin: Springer Nature, 2019.

Sergeeva 2023 — Sergeeva, V.S. “British Reception of L.N. Tolstoy’s Works in the Threshold of ‘Russian Boom’ of the 1910s.” *Studia Litterarum* 8, no. 4 (2023): 88–107. (In Russ.)

Tolstoi 1965 —*Tolstoi i zarubezhnyi mir:* v 2 kn. [*Tolstoy and the world abroad*. In 2 books], edited by S.A. Makashin. Moscow: Nauka Publ., 1965. (In Russ.)

Wilson 2016 — Wilson, Jennifer. “The Revolution Will Not Be Consummated: The Politics of Tolstoyan Chastity in the West.” *The Slavic and East European Journal* 60, no. 3 (2016): 494–511.

© 2024, В.С. Сергеева

Дата поступления в редакцию: 09.01.2024
Дата одобрения рецензентами: 22.04.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Valentina S. Sergeeva

Received: 09 Jan. 2024
Approved after reviewing: 22 Apr. 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-228-254
https://elibrary.ru/HQZEZL
УДК 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Елена САМОДЕЛОВА

СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКИЕ СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ В РОМАНЕ «ЧТО ДЕЛАТЬ?» Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО И ЖИЗНИ С.А. ЕСЕНИНА: ПУТЬ ЧЕРЕЗ ОКЕАН И ФОЛЬКЛОРНЫЙ МОТИВ СТРАНСТВИЙ

Аннотация. В статье рассматриваются возможные источники знакомства Сергея Есенина с романом «Что делать?» Н.Г. Чернышевского и с критикой произведения. Глубокое постижение содержания романа на подсознательном уровне могло привести к тому, что личная жизнь поэта стала напоминать судьбы литературных героев, новаторских по сути. Поездка Есенина с Айседорой Дункан по Западной Европе и Соединенным Штатам Америки в некоторой мере напоминает заграничные путешествия персонажей Чернышевского; художественные описания целей их зарубежных странствий повлияли на вектор восприятия поэтом образа жизни людей в разных государствах. В автобиографиях Есенин отмечает посещение Америки и Западной Европы, что подчеркивает значимость этих континентов в его жизни и литературном творчестве, а письма из разных стран с указанием мест пребывания находят параллели с топонимикой романа Чернышевского. Наблюдается определенная похожесть и в некоторых случаях идентичность имен в романе Чернышевского и сочинениях Есенина: Чарльз и Чарин, Джим. Упоминания Рязани и Тамбовской губернии в связи с Лопуховым-Бьюмонтом должны были привлечь внимание Есенина, уроженца Рязанщины, воспевшего ее и упомянувшего соседнюю губернию в своем творчестве. Политэкономические вопросы касательно коренных жителей США, поставленные Чернышевским, нашли продолжение в «Железном Миргороде» Есенина.

Ключевые слова. «Что делать?», Н.Г. Чернышевский, Сергей Есенин, путешествие в Америку, «Железный Миргород», «Страна Негодяев».

Информация об авторе: Елена Александровна Самоделова, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская 25А, стр. 1, 121069, г. Москва, Россия. ORCID ID: http://orcid.org/0000-0002-3856-0578. E-mail: helsa@rambler.ru.

Для цитирования: *Самоделова Е.А.* Северо-Американские Соединенные Штаты в романе «Что делать?» Н.Г. Чернышевского и жизни С.А. Есенина: путь через океан и фольклорный мотив странствий // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 228–254. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-228-254

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-228-254
https://elibrary.ru/HQZEZL
UDC 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Elena SAMODELOVA

THE UNITED STATES OF AMERICA IN NIKOLAY CHERNYSHEVSKY'S *WHAT IS TO BE DONE?* AND SERGEY YESENIN'S BIOGRAPHY: THE WAY OVER THE OCEAN AND THE FOLKLORE MOTIF OF WANDERINGS

Abstract. The article discusses possible sources of Yesenin's acquaintance with Nikolay Chernyshevsky's novel *What Is to Be Done?* and its critical evaluation. Deep comprehension of the the novel on a subconscious level could lead to the fact that the poet's personal life began to resemble the fate of literary heroes. Yesenin's trip with Isadora Duncan through Western Europe and the United States of America is to some extent reminiscent of Chernyshevsky's characters' travels abroad; descriptions of their travels in the novel influenced the poet's attitude to the way of life in different countries. In his autobiographies, Yesenin mentions his trips to America and Western Europe – the fact that emphasizes the importance of these continents in his biography and work; letters from different countries indicating geographic places of stay find parallels with the toponymy in Chernyshevsky's novel. There is a certain similarity the names in Chernyshevsky's novel and in Yesenin's works: Charles and Charin, Jim. Mentioning Ryazan and Tambovskaya guberniia in connection with Lopukhov-Beaumont should have attracted Yesenin's attention, who was a native of Ryazan region that he praised in his poems; he also wrote about the neighboring Tambov province. Political and economic questions of America raised by Chernyshevsky, Yesenin considered in his *Iron Mirgorod*.

Keywords. *What Is to Be Done?*, Nikolay Chernyshevsky, Sergey Yesenin, travel to America, *Iron Mirgorod*, *Country of Scoundrels*.

Information about the author: Elena A. Samodelova, Doctor Hab. In Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069, Moscow, Russia. ORCID ID: http://orcid.org/0000-0002-3856-0578. E-mail: helsa@rambler.ru.

For citation: Samodelova, Elena. "The United States of America in Nikolay Chernyshevsky's *What Is to Be Done?* and Sergey Yesenin's Biography: the Way over the Ocean and the Folklore Motif of Wanderings." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 228–254. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-228-254

Вопрос о косвенном влиянии романа «Что делать?» Н.Г. Чернышевского на юношескую повесть «Яр» С.А. Есенина (<1915>)[1] поставил рязанский лингвист А.А. Никольский в 2020 г. Он указал цепочку варьирования сюжетной линии с исчезновением и новым появлением главного героя: роман «Что делать?» Н.Г. Чернышевского (1862–1863) — пьеса «Живой труп» Л.Н. Толстого (1900) — повесть «Яр» С.А. Есенина (<1915>) [Никольский 2020: 48–49]. Спектакль по пьесе Толстого был поставлен в 1911 г. в Москве, и его мог видеть Есенин. Однако поэт познакомился с романом Чернышевского напрямую в период учебы в Спас-Клепиковской второклассной учительской школе в 1909–1912 гг., хотя роман не изучался по программе [Никольский 2020: 48–49]. Однокашник Я.А. Трепалин вспоминал о вечерних дискуссиях в школе-интернате на 3-м году обучения, в 1911/1912 учебном году: «Порой между учениками вспыхивали жаркие споры. При этом наиболее активных спорщиков называли именами писателей и критиков: Есенина — Пушкин, Смирнова — Белинский, Тиранова — Чернышевский» [Прокушев 1963: 66; Летопись 2003: 127]. В середине (?) декабря 1912 г. из Москвы Есенин сообщал в письме другу по той же школе Г.А. Панфилову: «На все твои слова я мог бы сказать, как Рахметов (“Что делать?”, Чернышевский): “Ты или подлец, или лжец”»[2].

Далее, во второй половине 1913 — начале 1915 гг., Есенин учился в частном университете, где в «Программах лекций по литературе в рамках историко-философского цикла Московского городского народного университета имени А.Л. Шанявского» в курсе «Русская литература середины XIX века» проф. П.Н. Сакулина на 1913–1914 академический год под пунктом 9 значилось: «Народ в литературе шестидесятых годов. Чернышевский и его роман “Что делать?”» [Прокушев 1963: 160; Летопись 2003: 593]. П.Н. Сакулин в записной книжке «День за днем» за 1914 г. под 17 февраля сделал помету: «Шан[явский] до социализма [?] Черн[ышевского]» [Скороходов 2014: 252]. В соответствии с университетскими программами Есенин должен был познакомиться с оценкой романа Чернышевского и судьбой его

[1] Здесь и далее угловые скобки при датах произведений Есенина показывают их приблизительность и условность, внесены современными текстологами-комментаторами — в отличие от дат, поставленных самим поэтом.

[2] *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.). М.: Голос, Наследие, 1997. Т. 6. С. 27. № 16. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой «ПСС», указанием тома, кн. и стр.

автора в 3-м томе пятитомника «История русской литературы XIX в.» под редакцией Д.Н. Овсянико-Куликовского и «при ближайшем участии» своих профессоров А.Е. Грузинского и П.Н. Сакулина[3]. Глава вторая «Общественные и умственные течения 60-х годов и их отражение в литературе»[4] с обрисовкой философии Чернышевского написана Р.В. Ивановым-Разумником, который обратил особое внимание на «Гамлетовское испытание», сны Веры Павловны, фигуру Рахметова и на переименование Лопухова в Чарльза Бьюмонта, хотя подробно автор не рассмотрел эти типы и образы[5]. С Ивановым-Разумником Есенин познакомился в октябре-декабре 1915 г. в Петрограде (ПСС VII: 3: 286), в промежуток с 7 по 20 декабря написал ему как члену Комитета Общества для нуждающихся литераторов и ученых прошение о денежной ссуде [Летопись 2003: 297]; начал переписываться с ним в то же время и дружить; они могли вести беседы и о романе Чернышевского.

Чернышевский неоднократно упоминается в книге «Слова и жизнь» (1909) Д.В. Философова[6], вручившего ее с дарственной надписью 12 апреля 1915 г. поэту, т. е. незадолго до написания «Яра» [Летопись 2003: 229; Субботин 2006: 346; Солнцева 2010: 112].

Чернышевский не упомянут в «Литературных очерках (1883–1886)» С.Я. Надсона[7]. Однако к роману «Что делать?» Чернышевского, не называя его, апеллировал Надсон, дважды говоря про «того проницательного читателя, с которым некогда так упорно воевал известный труженик русской мысли» и далее[8], а также развивая мотив выбора между обувью и поэзией, «когда сапоги, даже и нечищенные, предпочитали Шекспиру»[9] (у Чернышевского речь шла о Шиллере) — ср.: образы из «Гамлета» неоднократно встречаются в «Пугачеве»

---

3 История русской литературы XIX в.: в 5 т. / под ред. Д.Н. Овсянико-Куликовского и при ближайшем участии проф. А.Е. Грузинского и П.Н. Сакулина. М.: Изд-е т-ва «Мир», 1909. Т. 3. 503 с.

4 *Иванов-Разумник Р.В.* Общественные и умственные течения 60-х годов и их отражение в литературе // История русской литературы XIX в.: в 5 т. / под ред. Д.Н. Овсянико-Куликовского. М.: Изд-е т-ва «Мир», 1909. Т. 3. С. 45–69.

5 Там же. С. 57–58.

6 *Философов Д.В.* Слова и жизнь. СПб.: Тип. АО типогр. дела, 1909. С. 285, 295, 297.

7 *Надсон С.Я.* Литературные очерки (1883–1886). СПб.: О-во для пособия нуждающимся литераторам и ученым, 1887.

8 Там же. С. 195.

9 Там же. С. 203.

и «Стране Негодяев» Есенина [Шубникова-Гусева 2001]. Термин Надсона — «нравственный организм человека» — восходит к диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) Чернышевского, где выводится неизменный закон о том, что творчество должно «отвечать потребностям этого организма»[10].

Есенин мог читать «Литературные очерки (1883–1886)» при подготовке к литературному конкурсу имени С.Я. Надсона (объявлен 5 мая 1912 г. к столетию со дня рождения — в 1913 г.) [Летопись 2003: 134] или в другое время, начиная с учебы в Спас-Клепиковской второклассной учительской школе в 1909–1912 гг.; его друг Г.А. Панфилов выписывал стихи поэта-кумира в тетрадь, ему же и подруге-учительнице М.П. Бальзамовой Есенин сообщал в письмах об участии в конкурсе (ПСС VI: 22, № 12; 33, № 19); [Летопись 2003: 119]. Отголоски знакомства Есенина с этой книгой заметны в имени Епишка[11], выбранном для второстепенного героя «Яра», хотя возможны и другие причины; в неоднократном повторе вариантов поговорки про открытие Америки[12] — в той же повести и в «Железном Миргороде»; в обсуждении творчества Глеба Успенского и других «народников»[13], перешедшем в незавершенный очерк Есенина «<О Глебе Успенском>» («...Когда я читаю Успенского»); в негативной оценке повести «Труженики» Н.Н. Златовратского[14] и в утверждении уважения к этому писателю в письме в промежуток с 16 марта по 13 апреля 1913 г. к Г.А. Панфилову (ПСС VI: 34); в собирании «стихомашины» по примеру полуразрушенной игрушки, похожей на головоломку[15]; в назывании В.Г. Короленко с его художественным образом малороссийской дудки Иохима в повести «Слепой музыкант» и в «тайне» образа пастушеской дудки в «Ключах Марии»[16]. В письме к Г.А. Панфилову во второй половине февраля – начале марта (?) 1913 г. Есенин сообщил о покупке другой книги: «Я купил Надсона за 2 р. 25 к., как у Хитрова, только краска коричневая» (ПСС VI: 22, № 12; 33, № 19).

Есенину был доступен роман Чернышевского в одном из двух изданий (оба вышли в 1906 г. и помечены как 3-е изд., под

[10] Там же. С. 193.

[11] *Надсон С.Я.* Литературные очерки (1883–1886). С. 61.

[12] Там же. С. 66, 209.

[13] Там же. С. 92.

[14] Там же.

[15] Там же. С. 107–108.

[16] Там же. С. 178.

ред. сына М.Н. Чернышевского)[17]. Также вышло отдельное издание: Чернышевский Н.Г. Что делать? (1906)[18]. Аллюзиям романа Чернышевского в творчестве Есенина посвящены статьи [Самоделова 2023; Самоделова 2024].

Удивительно, но и события в жизни Есенина напоминают повороты в судьбе двух главных героев романа Чернышевского — Лопухова и Рахметова, связанные с их путешествиями за пределы Родины, в том числе в Соединенные Штаты Америки, где сам писатель не был, хотя интересовался ими в связи с увлечением политэкономией. Чернышевский сообщает о путешествии своих героев в разделе XXIX главы 3 так[19]:

> Когда прошло месяца три, четыре после того, как он пропал из Москвы, и не приходило никаких слухов о нем, мы все предположили, что он отправился путешествовать по Европе. [...] Через год после того, как пропал Рахметов, один из знакомых Кирсанова встретил в вагоне по дороге из Вены в Мюнхен молодого человека, русского, который говорил, что объехал славянские земли, везде сближался со всеми классами, в каждой земле оставался постольку, чтобы достаточно узнать понятия, нравы, образ жизни, бытовые учреждения, степень благосостояния всех главных составных частей населения, жил для этого и в городах, и в селах, ходил пешком из деревни в деревню, потом точно так же познакомился с румуными [так!] и венграми, объехал и обошел северную Германию, оттуда пробрался опять к югу, в немецкие провинции Австрии, теперь едет в Баварию, оттуда в Швейцарию, через Вюртемберг и Баден во Францию, которую объедет точно так же, оттуда затем же проедет в Англию, и на это употребит еще год; если останется из этого года время, он посмотрит и на испанцев, и на итальянцев, если же не останется времени, так и быть, потому что это не так «нужно», а те земли осмотреть «нужно» – зачем же? – «для соображений»; а что через год во всяком случае ему «нужно» быть уже

[17] *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: в 10 т. СПб.: Издание М.Н. Чернышевского, Лештуковская паровая скоропечатня П.О. Яблонского, 1906. Т. 9: «Современник» 1862–1863 (статьи экономические, отдел «Политика»); *Чернышевский Н.Г.* Что делать? СПб.: Издание М.Н. Чернышевского, Лештуковская паровая скоропечатня П.О. Яблонского, 1906. Пагинация в обоих изданиях совпадает. Далее ссылки на эти изд. даны в тексте статьи в скобках с пометой «ЧД».

[18] *Чернышевский Н.Г.* Что делать? СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1906.

[19] Название «раздел» дано нами условно, т. к. у Чернышевского стоят только римские цифры. — Е.С.

> в Северо-Американских штатах, изучить которые более «нужно» ему, чем какую-нибудь другую землю, и там он останется долго, может быть, более года, а может быть, и навсегда, если он там найдет себе дело, но вероятнее, что года через три он возвратится в Россию, потому что, кажется, в России, не теперь, а тогда, года через три, четыре, «нужно» будет ему быть (ЧД: 193–194).

Перед своим исчезновением Рахметов предупредил Кирсанова, что он уедет на три года из России (ЧД: 191).

Идея путешествия, особенно в иной мир, каким представлялись русским Соединенные Штаты Америки, имеет давние истоки в народном мировоззрении — в мифологии и фольклоре. В волшебных сказках любая завязка сюжета сводится к тому, что герою по той или иной причине предстоит путешествие «в тридевятое царство, в тридесятое государство», в подземный мир. Весь сюжет построен на том, насколько удачно и с какими перипетиями, с неожиданными встречами с волшебными помощниками, с битвами с противником и тому подобным сталкивается герой. Есенин, воспитанный на фольклорных сказках в их устном исполнении в с. Константиново Рязанской губ. и на чтении в книгах [Самоделова 2022], свою жизнь рассматривал как единое большое путешествие, со временем все более расширяя и разнообразя векторы поездок, в том числе и за рубеж [Есенинская энциклопедия 2020].

В XIX в. попасть на Северо-Американский материк из центральной части России можно было долгим путем, проехав Западную Европу и далее через Атлантический океан; такой же маршрут оставался актуальным и в начале XX в. В «Письме к женщине» (1924) лирический герой утверждает: «За знамя вольности / И светлого труда / Готов идти хоть до Ламанша» (ПСС II: 125), иными словами — идти хоть на край света (ведь Ла-Манш — пролив между Францией и Великобританией, следовательно, перед ним со стороны материка действительно заканчивалась суша); и этот дальний путь ко времени написания стихотворения уже проделал Есенин с американской супругой Айседорой Дункан. Только к этой поре уже началась эра аэроплавания, и в Европу поэт с женой прилетели на германском «Фоккере» (после Первой мировой войны изготавливались в Нидерландах), а через океан переправлялись на мощном морском лайнере, который он искаженно именовал “Bot ‘Paris’” (вместо “Boat ‘Paris’”) и подробно описал в очерке «Железный Миргород» (1923) — своеобразном отчете и почти дневнике путеше-

ствия в Северо-Американские Объединенные Штаты. Название этой страны в то время варьировалось, допускало разные написания, а в народе было известно как просто Америка.

Рассмотрим путь Есенина в Америку, проходивший через Западную Европу, сквозь призму странствий литературных героев Чернышевского, тем более что писатель XIX в. также побывал там (см. ниже). Есенину знакомство с европейскими странами было важно в мировоззренческом аспекте и естественным образом предвосхищало посещение США. Рахметов из заграничного путешествия отправляет письма Вере Павловне о ее первом муже Д.С. Лопухове, помечая места их написания — напр., в главе 4 разделе I: «Берлин, 20 июля 1856» (ЧД: 212). И далее, именуя себя «отставным медицинским студентом», Рахметов (или кто-то другой, ведь он не назвал своей фамилии) указывает адрес, на который ему можно писать: “Berlin, Fridrichstrasse 20, Agentur von H. Schweigler” (ЧД: 220). В Берлине Есенин с Айседорой Дункан останавливался в гостинице «Адлон» на улице Unter-den-Linden, 1 [Шубникова-Гусева 2020: 32; Летопись 2008: 16–17]. В столице Германии Есенин поставил под автобиографией «Сергей Есенин» подпись: «14 мая 1922 / Берлин» (ПСС VII, 1: 10). Еще в ряде писем к разным лицам из заграницы Есенин упоминал Берлин (в связи с Америкой) и использовал образованный от этого города эпитет: «Америка делает нам предложение через Ригу, Вена выпускает к Пасхе сборник на немецком, а Берлин в лице Верфеля бьет челом нашей гениальности»; «Недели через две я еду в Берлин, вернусь в июне или в июле, а может быть, и позднее»; «Простите, что так долго не писал Вам, берлинская атмосфера меня издергала вконец», «В Берлине адвокат дом ее [А. Дункан] продал и заплатил ей всего 90 тыс[яч] марок» и «О берлинских друзьях я мог бы сообщить очень замечательное (особенно о некоторых доносах во французск[ую] полиц[ию], чтоб я не попал в Париж)»; «В Берлине я наделал, конечно, много скандала и переполоха. Мой цилиндр и сшитое берлинским портным манто привели всех в бешенство»; «Ехать нужно в Берлин, а оттуда Вас доставят “заказным” в Париж или Остенд» (ПСС VI: 128, № 110; 135, № 118; 137–138, № 120; 142, № 123; 144-145, № 124). Также в заграничных письмах Есенин называл другие города — Висбаден, Париж / Paris, Дюссельдорф, Гаага, Брюссель, Остенд [так!], Лондон, Венеция, Рим, Лидо — и все они оказываются на пути в Америку (ПСС VI: 137, № 120; 138, № 121; 139, № 122; 141–142, № 123; 147–148, № 125–126; 156, № 133); в Лондоне поэту

не удалось побывать, хотя он часто упоминал его в творчестве; был проездом в Плимуте в Великобритании [Скороходов 2020а: 139–140; Скороходов 2020б: 243]. В письме к И.И. Шнейдеру 21 июня 1922 г. из Висбадена Есенин перечислил целый ряд европейских городов, которые он посетил с А. Дункан: «Она же как ни в чем не бывало скачет на автомобиле, то в Любек, то в Лейпциг, то во Франкфурт, то в Веймар. Я следую с молчаливой покорностью, потому что при каждом моем несогласии — истерика» (ПСС: VI: 137, № 120).

Иванов-Разумник охарактеризовал ведущие фигуры писателей-общественников начала 1860-х гг.:

> 1861-й год — гребень волны, высшая точка, достигнутая и интеллигенцией и бюрократией; 19-е февраля дало народу то освобождение, за которые уже сто лет боролись лучшие представители русского общества. В это время достигает апогея силы и влияния сперва деятельность гениального Герцена, затем «великого русского ученого» Чернышевского[20].

Тем не менее Иванов-Разумник привел сведения о разладе между ними:

> Герцен не мог сойтись близко даже с лучшими из представителей разночинцев шестидесятых годов — с Чернышевским и Добролюбовым; против некоторых тактических (и, по мнению Герцена, бестактных) — литературных приемов этих руководителей «Современника» Герцен выступил с довольно резкой статьей “Very dangerous!!!” еще в 1859 г. («Колокол» № 44). Чернышевский ездил по этому поводу в Лондон объясняться с Герценом, но понять и простить друг другу многое, разъединяющее их, эти два представителя различных поколений и различных общественных типов не могли[21].

В этой цитате нам важно, что Чернышевский, один из любимых писателей Есенина, побывал в Лондоне, как впоследствии этот город намеревался посетить поэт, однако это ему не удалось из-за отказа в визе А. Дункан [Скороходов 2020а: 139–140].

---

[20] *Иванов-Разумник Р.В.* Общественные и умственные течения 60-х годов и их отражение в литературе. С. 46.

[21] Там же. С. 67–68.

С.А. Кибальник подчеркивает неслучайность помещения Чернышевским своего героя в столицу Великобритании, увязав ее с Северо-Американскими Объединенными Штатами как наиболее развитым промышленным государством:

> А Америка в этом смысле [технически передовой страны] была в их [социалистов] сознании отчасти как бы продолжением Лондона, каким его увидел в 1859 г. во время своей поездки к А.И. Герцену Н.Г. Чернышевский. Недаром герой его романа «Что делать?» (1863) Лопухов после своего мнимого самоубийства возвращается в Петербург агентом «лондонской фирмы Ходчсона, Лотера и К°» Чарльзом Бьюмонтом [Кибальник 2021: 10].

В «Автобиографии» (<1923>) Есенин сообщил о путешествии по Европе и Северо-Американским Объединенным Штатам: «В 22 году вылетел на аэроплане в Кенигсберг. Объездил всю Европу и Северную Америку». В духе рассуждений Лопухова-Бьюмонта поэт продолжил: «Доволен больше всего тем, что вернулся в Советскую Россию» (ПСС: VII: 1: 13). В «Автобиографии» (20 июня 1924 г.) Есенин также отметил факт зарубежного турне: «1921 г. я женился на А. Дункан и уехал в Америку, предварительно исколесив всю Европу, кроме Испании» (ПСС: VII: 1: 16). Опять-таки, как Лопухов-Бьюмонт, Есенин ценит возвращение на Родину, которая оказывается дороже всего:

> Мне нравится цивилизация, но я очень не люблю Америки. Америка — это тот смрад, где пропадает не только искусство, но и вообще лучшие порывы человечества. Если сегодня держат курс на Америку, то я готов тогда предпочесть наше серое небо и наш пейзаж: изба немного вросла в землю, прясло, из прясла торчит огромная жердь, вдалеке машет хвостом на ветру тощая лошаденка. Это не то что небоскребы, которые дали пока что только Рокфеллера и Маккормика, но зато это то самое, что растило у нас Толстого, Достоевского, Пушкина, Лермонтова и др. (ПСС: VII: 1: 17).

То же грустное впечатление от европейских стран Есенин выразил в письме к И.И. Шнейдеру 21 июня 1922 г. из Висбадена, еще на пути в Америку:

> Германия? Об этом поговорим после, когда увидимся, но жизнь не здесь, а у нас. Здесь действительно медленный грустный закат, о котором говорит Шпенглер. Пусть мы азиаты, пусть дурно пахнем, чешем,

> не стесняясь, у всех на виду седалищные щеки, но мы не воняем так трупно, как воняют внутри они. Никакой революции здесь быть не может. Все зашло в тупик. Спасет и перестроит их только нашествие таких варваров, как мы. Нужен поход на Европу – – – – (ПСС: VI: 137–138, № 120. Прочерки даны в письме Есенина).

Аналогично Есенин расценивал Европу в письме к А.Б. Мариенгофу 9 июля 1922 г. из Остенде, будто бы не помышляя посетить Америку:

> [...] так хочется мне отсюда, из этой кошмарной Европы, обратно в Россию, к прежнему молодому нашему хулиганству и всему нашему задору. Здесь такая тоска, такая бездарнейшая «северянинщина» жизни, что просто хочется послать это все к энтой матери;

и далее:

> Там, из Москвы, нам казалось, что Европа — это самый обширнейший рынок распространения наших идей в поэзии, а теперь отсюда я вижу: Боже мой! до чего прекрасна и богата Россия в этом смысле. Кажется, нет такой страны еще и быть не может (ПСС: VI: 141–142, № 123).

И в письме к тому же адресату не ранее 20 июля — не позднее начала августа 1922 г. из Парижа:

> О нет, Вы не знаете Европы! Во-первых, Боже мой, такая гадость однообразия, такая духовная нищета, что блевать хочется (ПСС: VI: 146, № 125).

Повторяемость негативных мыслей о Европе в письмах Есенина к разным лицам, написанных во время заграничного турне, показывает, что поэт в своих личных наблюдениях утвердился в превосходстве Родины перед европейскими странами. Тем не менее поэт направился в Америку, которая являлась конечной целью его путешествия, и пробыл там с 1 октября 1922 г. по 3 февраля 1923 г., т. е. 4 месяца из 15-месячного зарубежного турне [Летопись 2008: 180–282]. Он посетил Нью-Йорк, Бостон, Чикаго, Индианаполис, Луисвилль, Милуоки (?), Канзас-сити, Сент-Луис, Мемфис, Детройт, Кливленд, Толидо, Торонто [Есенинская энциклопедия 2020].

У Чернышевского в уже цитированном письме «условный» (предполагаемый) Рахметов указывал свои неясные намерения дальнейшего путешествия по Европе:

> Но я не знаю, где я буду через неделю, — может быть, в Италии, быть может, в Англии, быть может, в Праге, — я могу теперь жить по своей фантазии, а куда она унесет меня, не знаю (ЧД: 220).

Точно так же Есенин путешествовал по Европе, желая увидеть как можно больше и, вероятно, имея в уме какие-то желанные цели, связанные с местами жизни и творчества любимых писателей, архитектурными и иными достопримечательностями, клубными залами для выступлений поэтов и т. п., только маршрут он согласовывал с Айседорой Дункан, которая прекрасно знала Европейский континент и, по сути, была экскурсоводом и проводником в европейскую жизнь. Если Рахметов руководствовался благородными целями освобождения угнетенной части человечества, то Есенин следовал писательским интересам.

Но не только Рахметов у Чернышевского оказывается в Северо-Американских штатах: еще один человек, тоже русский (отчасти) по происхождению, связан с этой страной — Чарльз Бьюмонт. О нем автор сообщает следующее в разделе X главы 4: Чарльз Бьюмонт был сыном потомка французского колониста из Канады, чей дед переселился из окрестностей Квебека в Нью-Йорк, а отца позвал богач и «прогрессист в сельском хозяйстве» в Крым выращивать хлопчатник; дело не пошло, и американский управляющий «попал винокуром на завод в Тамбовской губернии, дожил тут почти весь свой век, тут прижил сына Чарльза», похоронил жену и годам к 65-ти вернулся в Америку (ЧД: 289–290). «Когда отец умер, Чарльз захотел возвратиться в Россию, потому что, родившись и прожив до 20 лет в деревне Тамбовской губернии, чувствовал себя русским» (ЧД: 290) — в итоге он «перешел в нью-йоркскую контору лондонской фирмы Ходчсона, Лотера и К°, зная, что она имеет дела с Петербургом, и когда успел хорошо зарекомендовать себя, то выразил желание получить место в России» (ЧД: 290).

Любопытно, что в «Стране Негодяев» (1922–1923) Есенина в единственной сцене — в части второй «Экспресс № 5» — действует Чарин, едущий по Уральской железной дороге из Сибири с рабочими в вагоне поезда с золотом; этот персонаж необходим исключительно

для поддержания разговора с Никандром Рассветовым, оба — «комиссары приисков» (ПСС III: 72, 74, 78). Рассветов рассказывает Чарину о том, как он был в Америке и узнал там о махинации с золотом на Клондайке, общался с неожиданно обогатившимся человеком, кто прежде был «простой прощалыга / Из индианских мест» и звали его «мистер Джим» (ПСС: III: 70); англоамериканским именем также звали собаку в стихотворении «Собаке Качалова» (1925) — «Дай, Джим, на счастье лапу мне» (ПСС I: 213); вероятно, В.И. Качалов знал русскую поговорку, приведенную В.И. Далем: «Собаку грешно кликать человеческим именем»[22], но нерусское имя считается как бы «нечеловеческим». Заметим, что такое же имя, Джим, носит отец Чарльза Бьюмонта (под псевдонимом которого скрывается Д.С. Лопухов у Чернышевского). Чарин — единственный персонаж пьесы, который имеет только фамилию и административно-профессиональный статус, без каких-либо других биографических сведений — в отличие от остальных поименованных героев «Страны Негодяев». Не рассматривая сейчас вопрос о возможных прототипах Чарина и способах образования его фамилии от каких-либо лексем, заметим некоторое фонетическое сходство с Чарльзом Бьюмонтом, а также и пары Рассветова — Рахметова (последний ведь тоже был в Северо-Американских Штатах). Можно предположить, что если бы Рахметов «дожил» до Октябрьской революции, он стал бы похож по своему мировоззрению на Рассветова, если рассматривать только круг персонажей «Страны Негодяев».

Попутно отметим, что происхождение Чарльза Бьюмонта из Тамбовской губернии (при том, что Лопухов родился в Рязани) корреспондирует с упоминанием этой соседней губернии Есениным в ряде произведений. Так, в «Анне Снегиной» (январь 1925), написанной после возвращения Есенина из заграничного турне, имеются отголоски танцевальной культуры негров, упоминаемой в «Железном Миргороде», в поэме сатирически звучит эпитет «тамбовский»: «Недаром чумазый сброд / Играл по дворам на роялях / Коровам тамбовский фокстрот» (ПСС III: 182–183). Ранее в «Пугачеве» (март–август 1921 г.) казак Бурнов, выходец с реки Яик (при жизни Есенина уже давно именовавшейся Уралом) [Шубникова-Гусева, Самоделова 1998: 525], любуется ночным небом и при этом называет специалиста

[22] *Даль В.И.* Пословицы русского народа. М.: В Университетской тип., 1862. С. 1056.

из Тамбова, что совсем нелогично: «Что вот эту луну, / Как керосиновую лампу в час вечерний, / Зажигает фонарщик из города Тамбова» (ПСС III: 40–41); в поэме-драме фигурирует яицкий казак Тамбовцев, чья фамилия может свидетельствовать о переселении его предков на р. Яик из Тамбовской губернии [Самоделова 1998: 97, 99; Шубникова-Гусева, Самоделова 1998: 506]. Есениноведы указывали на проявление в «Тамбовской парадигме» аллюзий на крестьянское восстание под руководством эсера Александра Антонова (Антонова-Тамбовского) в Тамбовской губернии в 1918–1920 гг. [Шубникова-Гусева, Самоделова 1998: 485; Самоделова, Шубникова-Гусева 2020: 205–306; Самоделова 1998: 87, 89, 97, 99, 104, 120, 138–139, 161–162, 219].

Возвращаясь к Лопухову-Бьюмонту, вспомним его поведение в Северо-Американских Штатах, описанное в монологе героя: сразу по приезде для получения «натурализации» он сошелся с «аболиционистами» (ЧД: 304). Вот его слова:

> Я написал несколько статей в Tribune о влиянии крепостного права на все общественное устройство России. Это был недурной новый аргумент аболиционистам против невольничества в южных штатах, и я сделался гражданином Массачузетса (ЧД: 305).

Есенин, побывавший в Америке, написал очерк «Железный Миргород», опубликованный в газете «Известия ЦИК СССР И ВЦИК» (1923, 22 августа, № 187, и 16 сентября, № 209) в Советской России [Субботин 1997: 388]. В очерке тоже звучит мысль об угнетении коренного народа — индейцев — уже при самом становлении американского государства:

> Красный народ стал сопротивляться, начались жестокие войны, и в результате от многомиллионного народа краснокожих осталась горсточка (около 500 000), которую содержат сейчас, тщательно огородив стеной от культурного мира, кинематографические предприниматели. Дикий народ пропал от виски. Политика хищников разложила его окончательно. Гайавату заразили сифилисом, опоили и загнали догнивать частью на болота Флориды, частью в снега Канады (ПСС: V: 167).

Есенин почти не публиковался в американских газетах (кроме составленного совместно с А. Ветлугиным заявления для американ-

ской печати, антологии *Modern Russian Poetry* (1921)[23] и эмигрантских изданий), но они печатали многочисленные репортажи о нем [Летопись 2008: 182–183, 188, 195, 226 и др.; Скороходов 2017: 270–287; Скороходов, Коломийцева 2016: 17–26]. Так, уже о дне прибытия поэта в Америку газета *New York Tribune* (ср. похожее название печатного органа у Чернышевского — *Tribune*) писала 2 октября 1923 г.:

> Пока «Париж» входил под парами в залив, мистер Есенин [...] восхищался красотой очертаний Нью-Йорка на фоне неба. Он увидел его впервые сквозь после-полуденную дымку и, будучи поэтом, пришел в восторг [цит. по: Gordon 1980: 105–106; Субботин 1997: 399–400].

Сам Есенин в «Железном Миргороде» сообщал об этом:

> В кабину к нам неожиданно являются репортеры, которые уже знали о нашем приезде. [...] Сотни кинематографистов и журналистов бегают по палубе, щелкают аппаратами, чертят карандашами и всё спрашивают, спрашивают и спрашивают. Это было приблизительно около 4 часов дня, а в $5^1/_2$ нам принесли около 20 газет с нашими портретами и огромными статьями о нас (ПСС V: 164).

Характерно, что Есенин в «Железном Миргороде» (в отличие от писем) почти не отразил впечатлений о Западной Европе, зато подробно описал свои наблюдения над американской жизнью, объяснив собственное предпочтение этой страны:

> Я объездил все государства Европы и почти все штаты Северной Америки. Зрение мое переломилось особенно после Америки. Перед Америкой мне Европа показалась старинной усадьбой. Поэтому краткое описание моих скитаний начинаю с Америки (ПСС V: 161).

В этой фразе звучит мысль о сильном отличии Северо-Американских Штатов от всех остальных известных Есенину государств — не только от России, но и западно-европейских стран, с традиционным укладом жизни и богатой тысячелетней историей. Заметим, что и Рахметов, объездив сначала многие государства Европы, устремляет свой путь в Америку, считая ее конечной и наиболее важной целью

[23] *Modern Russian Poetry*, ed. by B. Deutsch, A. Yarmolinsky. New York: Harcourt, Brace and Company, 1921: 164–168.

ознакомительного путешествия — ради изучения разного социального устройства множества стран; и в будущем точно так же поступит Есенин. А Лопухов, превратившись в Бьюмонта, вообще не упоминает Европы, но сразу из России отправляется в Америку. Как и Рахметов, запланировавший оставаться в Северо-Американских Штатах «может быть, более года, а может быть, и навсегда, если он там найдет себе дело, но вероятнее, что года через три он возвратится в Россию» (ЧД: 193–194), так и Есенин писал сестре Екатерине 10 августа 1922 г. из Венеции: «Сам же я в сентябре заливаюсь в Америку и вернусь через год» (ПСС VI: 147, № 126).

И все-таки в «Железном Миргороде» Есенина кое-где звучат упоминания Европы, обычно в сопоставительном плане с Северо-Американскими Штатами – напр.:

> Города становятся похожими на европейские, с той лишь разницей, что если в Европе чисто, то в Америке все взрыто и навалено как попало, как бывает при постройках (ПСС V: 169–170).

Или чуть дальше, при описании прибытия в Америку: «Взяли с меня подписку не петь “Интернационала”, как это сделал я в Берлине» (ПСС V: 166). Или в конце очерка: «Европа курит и бросает, Америка подбирает окурки, но из этих окурков растет что-то грандиозное» (ПСС V: 172). Также Есенин допускает сравнения Европы с Россией, обращаясь к якобы писателям-новаторам, именуя их насмешливо — «российские доморощенные урбанисты и электрификаторы в поэзии»: «Ваши “кузницы” и ваши “лефы” как Тула перед Берлином или Парижем» (ПСС V: 163). Поэт сопоставляет и Америку с Россией (последняя не всегда проигрывает первой, как в следующих цитатах): «Еще сравнительно не так давно Бродвей походил на наш старый Невский, теперь же это что-то головокружительное»; «Чем дальше вглубь, к Калифорнии, впечатление громоздкости исчезает: перед глазами бегут равнины с жиденькими лесами и (увы, страшно похоже на Россию!) маленькие деревянные селения негров»; «Для русского уха и глаза вообще Америка, а главным образом Нью-Йорк, — немного с кровью Одессы и западных областей» (ПСС V: 168, 169, 171); примеры можно продолжить.

Интересно, что Есенин в «Железном Миргороде» обращается к читателю — «Милостивые государи!» (ПСС V: 163), как и герой Чернышевского в «Что делать?» начинает письмо в разделе I главы

4-й с еще более утонченного этикетного оборота: «Милостивейшая государыня, Вера Павловна» (ЧД: 212); хотя, безусловно, подобные обращения были типичными для стиля делового письма. Завершается письмо Лопухова тем же оборотом:

> Примите, милостивейшая государыня, уверение в глубоком уважении от человека, совершенно чуждого вам, но безгранично преданного вам, который будет называть себя: Отставным медицинским студентом (ЧД: 220).

К письму дана приписка к мужу героини с использованием подобного оборота: «Милостивейший государь, Александр Матвеевич» (ЧД: 220). В следующем разделе II главы 4-й Вера Павловна ответила на полученное письмо, начав свое с похожего, но более простого этикетного оборота: «Милостивый государь, / Вы поймете, до какой степени я была обрадована вашим письмом» (ЧД: 221). Также Чернышевский еще раньше, в разделе VIII главы 3, использует это традиционное обращение при описании с юмором сценки обучения Лопуховым учтивости некоего «осанистого»:

> [...] постоял Лопухов, опять взял некоего, не в охапку, а за руку, поднял, вывел на шоссе и говорит: «Ах, милостивый государь, как это вы изволили оступиться? Не повредились, надеюсь? Позвольте вас обтереть?» (ЧД: 131).

Получается, что Чернышевский применял типовое обращение в двух коннатациях — обычной (нейтральной) и сниженно-иронической. Но и Есенин раньше, еще в юности, употребил этикетное обращение в письме к Г.А. Панфилову (очевидно, утраченному), которое вызвало полемику с другом, что отразилось в другом письме — в том самом, где упоминается «Что делать?» Чернышевского и, можно полагать, соотносится с его контекстуальным применением словосочетания как иронического и отчасти издевательского:

> Вина не моя, что ты нашел оскорбление в моем письме, — вина твоя, что ты не мог разобрать. Если я употребил М.Г., то посмотри на окончание всей фразы и погляди, кому она сказана и можно ли так называть двух лиц. Не я тебя оскорбил, ты сам себя и меня, и меня до обидных слез. [...] За все твои слова я мог бы сказать, как Рахметов [...] (ПСС VI: 27).

Упрек Г.А. Панфилову прозвучал из-за утраты им идеала в своей душе (пусть и временно), по мнению Есенина.

Показательно, что Есенин написал очерк «Железный Миргород» и поэму «Страна Негодяев», начав их в Америке и завершив по возвращении из нее, отразив в них в разной мере свои заграничные впечатления. И у Чернышевского сначала Рахметов размышляет о Северо-Американских Штатах, потом вроде бы уезжает туда, Лопухов тоже, возвращается обогащенный опытом и превратившись в Бьюмонта. У Лопухова-Бьюмонта в результате появляется свечной завод и 2-я жена, у Есенина — «Железный Миргород» и развод с А. Дункан [Летопись 2010: 202, 214], ну и чуть позже новая супруга — С.А. Толстая. Бьюмонт хвалит Америку, но предпочитает вернуться в Россию, Есенин ругает заграницу, но все-таки еще и отмечает некоторые достоинства. Есенин во время реального путешествия изучал те же страны, что перечислены в романе Чернышевского, но, в отличие от его героев, «новых людей» и «особенного человека», заботящихся о равенстве и братстве в российском обществе, наблюдал заграницу как поэт и издатель.

Впервые в художественном творчестве Есенина образ Америки звучит в «Яре» (<1915>). При сравнении с романом Чернышевского видна существенная разница в философском подходе двух авторов: Лопухов и Рахметов уезжают на разное время в Америку, а в «Яре» поп просит своего работника отправить туда собаку обучиться «по-людски гуторить» (ПСС V: 78). Получается, что для юного Есенина Америка может сгодиться лишь для собаки, хотя поп замечает, что там проживают и его собратья-священники: «У меня оттулева много попов сродни есть» (ПСС V: 78), но именно в этом и заключена антиклерикальная сатира: попы не живут в том государстве (иначе было бы местоимение «там» (ПСС V: 13, 19, 52, 66 и др.)), но являются «оттулева» (то есть «оттуда»), как из потустороннего сказочного царства (загробного мира, ада). Далее, если Лопухов у Чернышевского по возвращении из Америки приобретает новое имя и женится второй раз, то Карев, главный герой Есенина, не покидает России и не меняет своей судьбы, более того — доводит ее до логического конца — трагедии. Но важно заметить, что, при общей направленности негативного отношения Есенина к Америке на всем протяжении жизни, он сам совершил путешествие туда и написал пару произведений по результатам поездки, и «отправил» в Северо-Американские Штаты своего героя Рассветова.

Название «Железный Миргород» Есенин создал по типу сборника «Миргород» (1835) Н.В. Гоголя, упоминание этого писателя и его персонажей также имеет аллюзию на «Что делать?» Чернышевского. Правда, фрагмент романа с экивоком на Гоголя в разделе XV главы 3 не находит прямого продолжения у Есенина, но важен факт обращения обоих писателей к классику, их уважительного отношения к нему:

> Ведь и итальянская опера — вещь невозможная для пяти человек, а для целого Петербурга — очень возможная, как всем видно и слышно; ведь и «Полное собрание сочинений Н.В. Гоголя. Москва 1861 г.» вещь невозможная для десяти человек, а для всей публики очень возможная и недорогая, как всем известно. Но пока итальянской оперы для всего города нет, можно лишь некоторым, особенно усердным меломанам пробавляться кое-какими концертами, и пока 2-я часть «Мертвых душ» не была напечатана для всей публики, только немногие, особенно усердные любители Гоголя изготовляли, не жалея труда, каждый для себя, рукописные экземпляры ее (ЧД: 150).

Есенин в «Железном Миргороде» также ссылается на конкретное издание Гоголя, только другое, и допускает небольшую путаницу в его описании:

> Когда мы сели на скамьи, из боковой двери вышел тучный, с круглой головой, господин, волосы которого немного были вздернуты со лба челкой кверху и почему-то напомнили мне рисунки Пичугина в сытинском издании Гоголя (ПСС V: 269).

Комментатор очерка С.И. Субботин уточняет:

> В трехтомном «Полном собрании сочинений Н.В. Гоголя» (М., 1902), о котором здесь говорится, были помещены рисунки не только Захария Ефимовича Пичугина (1862–1942), но и других художников-иллюстраторов. Есенинскому описанию личности со «вздернутой со лба челкой кверху» соответствуют в сытинском издании рисунки, изображающие главного героя поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» — Чичикова [...]. Их автором был не З.Е. Пичугин, а Сергей Иванович Ягужинский (1862 — после 1937) [Субботин 1997: 401].

Тема «Есенин и Гоголь» хорошо изучена в русском есениноведении (начиная с вручения томика Гоголя выпускникам Константниновского двухклассного земского училища, торжеств по случаю юбилея классика в 1909 г., автобиографий и писем Есенина с упоминанием этого писателя XIX в. и т. д.[24] [Субботин 2006: 335; Знобищева 2012; Самоделова, Солобай 2021], но о посредничестве Чернышевского в усвоении гоголевской тематики мы рассуждаем впервые. Заметим: в «Очерках гоголевского периода русского литературы: (Современник 1855–1856 гг.)» Н.Г. Чернышевского[25] сформулирована суть этого этапа литературного развития.

Чернышевский в главе 3 разделе XXIX вложил в уста Рахметова при его рассуждении о капитальных трудах по разным отраслям знаний мысль о Гоголе как своеобразном родоначальнике многих литературных сюжетов:

> Берем русскую беллетристику. Я говорю: прочитаю прежде всего Гоголя. В тысячах других повестей я уже вижу по пяти строкам с пяти разных страниц, что не найду ничего, кроме испорченного Гоголя, — зачем я стану их читать? Так и в науках (ЧД: 188).

Выше мы говорили о несомненном влиянии образа Рахметова, упоминаемого в письме Есенина, на становление его личности: неслучайно раздел XXIX главы 3 называется «Особенный человек», а сам роман Чернышевского имеет подзаголовок «Из рассказов о новых людях».

Намного раньше того, как Есенин женился на Айседоре Дункан и, по сути, совершил с ней свадебное турне по Европе и Северо-Американским Штатам, он венчался с первой официальной женой Зинаидой Райх в церкви Кирика и Иулитты близ г. Вологда во время путешествия из Петрограда на Русский Север, которое тоже оказалось свадебным. И у Чернышевского в главе 4 в разделе II главная героиня Вера Павловна второй раз вышла замуж (за А.М. Кирсанова), причем тоже в северной провинции:

---

[24] *Калинкин Н.П.* В одном классе // Воспоминания о Сергее Есенине / ред. Ю.Л. Прокушева. М.: Московский рабочий, 1965. С. 78.

[25] *Чернышевский Н.Г.* Очерки гоголевского периода русского литературы: (Современник 1855–1856 гг.). СПб.: изд. М.Н. Чернышевского, 1892.

> [...] нужно было только удалиться из Петербурга, и я остановилась в Новгороде. Через несколько дней туда приехал Александр, привез документы о погибели Дмитрия Сергеича, мы повенчались через неделю после этой погибели и прожили с месяц на железной дороге, в Чудове, чтобы Александру удобно было ездить три, четыре раза в неделю в свой гошпиталь. Вчера мы возвратились в Петербург [...] (ЧД: 225).

Безусловно, такую аналогию можно считать случайной, и сам Есенин и все участники этого неожиданного венчания в Вологодской губернии не сравнивали это событие с сюжетной линией героев Чернышевского (во всяком случае, об этом нет ничего в их воспоминаниях и в автобиографиях поэта). Тем не менее остается возможность того, что Есенину с юности запала в память необычная свадьба, о которой сообщалось в романе «Что делать?»: непонятно, как могло совершаться венчание в местности, к которой не был приписан ни один из вступающих в брак, без троекратных окличек, необходимых по семейно-брачному законодательству Российской империи? Если венчание Есенина, не полностью соответствующее церковному регламенту, еще могло объясняться постепенным разрушением государственности Российской империи в промежуток между Февральской и Октябрьской революциями 1917 г. [Самоделова 2006: 47–49 — главка «Церковное венчание с З.Н. Райх» главы 1-й; Летопись 2005: 46], то необычность свадьбы четы Кирсановых является то ли художественным вымыслом, то ли действительным событием в жизни каких-либо людей, что было известно Чернышевскому и положено им в основу эпизода романа. Наблюдается также зеркальная (в гендерном аспекте) параллель между Есениным и Верой Павловной: оба они создавали свои вторые семьи.

Интересно, что Есенин, в отличие от З.Н. Райх с ее планом неосуществленных воспоминаний [Летопись 2005: 46], в «Автобиографии» (20 июня 1924 г.) соединил в общий жизненный период разновременные факты, увязав путешествия разных лет в одно целое:

> 1917 году произошла моя первая женитьба на З.Н. Райх. 1918 году я с ней расстался, и после этого началась моя скитальческая жизнь, как и всех россиян за период 1918–21. За эти годы я был в Туркестане, на Кавказе, в Персии, в Крыму, в Бессарабии, в оренбургских степях, на мурманском побережье, в Архангельске и Соловках (ПСС VII: 1: 16).

Также в «Автобиографии» (<1923>) поэт отодвинул позже по времени свадебную поездку с З.Н. Райх (имени первой официальной жены он вообще не упомянул): «19–20–21 [годы] ездил по России, Мурман, Соловки, Архангельск, Туркестан, Киргизские степи, Кавказ, Персия, Украина и Крым» (ПСС VII: 1: 13).

Сделаем краткие выводы. Хотя имеются неопровержимые доказательства знакомства Есенина еще в юности со «Что делать?» Чернышевского, мы не хотим сказать, что этот роман явился исключительным источником для множества произведений поэта и событий его жизни. Однако роман стал отправной точкой для многих раздумий поэта о смысле жизни, о прогрессивном мировоззрении и даже для выработки, по крайней мере, одного сюжетного хода (мотива мнимой гибели К.А. Карева в повести «Яр»). Ряд структурных элементов и стилистических решений Есенина был подсказан Чернышевским (очевидно, и не только им). Выведенные в романе представления о зарубежных странах (о Северо-Американских Штатах и государствах Европы), отправка туда литературных героев нашли отклик в душе Есенина и, возможно, хотя бы подсознательно послужили принятию им решения совершить поездку с А. Дункан в те же края и также с целью внимательного изучения заграничной жизни. Мысль о ценности родословного древа для правильного построения собственной жизни, представленная Чернышевским на примере Рахметова, могла зародить у Есенина необходимость конструирования собственной биографии, отчасти мифологизированной. Словом, романный опыт Чернышевского вызвал многочисленные раздумья Есенина и послужил одним из ценных литературных ориентиров в творческой лаборатории поэта, вызвал сопоставления с подобными суждениями других писателей и философов, обратил на себя внимание при чтении публицистических книг (например, Д.В. Философова, которому он посвятил стихотворение «Выть» в 1-ом сборнике «Радуница», 1916, с упоминанием этого автора)[26].

ЛИТЕРАТУРА

Есенинская энциклопедия 2020 — Есенинская энциклопедия. 1895–1925 / под ред. Н.И. Шубниковой-Гусевой. Константиново: Гос. музей-заповедник С.А. Есенина, 2020. Вып. I: Памятные места и литературная география.

[26] *Есенин С.А.* Радуница. Пг.: Изд-е М.В. Аверьянова, 1916. С. 29.

Знобищева 2012 — *Знобищева М.И.* Гоголь в художественном сознании Есенина: философия и поэтика русского пространства. Дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2012.

Кибальник 2021 — *Кибальник С.А.* Метафора свободы или аллегория самоубийства? «Америка» в художественном мире Достоевского // Литература двух Америк. 2021. № 11. С. 8–33.

Летопись 2003 — Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: в 5 т. (7 кн.). М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 1.

Летопись 2005 — Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 2.

Летопись 2008 — Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. М.: ИМЛИ РАН, 2008. Т. 3. Кн. 2.

Летопись 2010 — Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т. 4.

Никольский 2020 — *Никольский А.А.* Сюжет мнимой гибели героя в повести С.А. Есенина «Яр» // Современное есениноведение. 2020. № 4 (55). С. 48–49.

Прокушев 1963 — *Прокушев Ю.Л.* Юность Есенина. М.: Моск. рабочий, 1963.

Самоделова 1998 — *Самоделова Е.А.* Историко-фольклорная поэтика С.А. Есенина // Рязанский этнографический вестник. Рязань, 1998. Т. 1.

Самоделова 2006 — *Самоделова Е.А.* Антропологическая поэтика С.А. Есенина: Авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиций. М.: Языки славянской культуры, 2006.

Самоделова 2023 — *Самоделова Е.А.* О влиянии романа «Что делать?» Н.Г. Чернышевского на повесть «Яр» С.А. Есенина // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23. Вып. 1. С. 73–79.

Самоделова 2024 — *Самоделова Е.А.* О влиянии романа «Что делать?» Н.Г. Чернышевского на творчество С.А. Есенина // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2024. Т. 24. Вып. 1. С. 47–54.

Самоделова 2022 — *Самоделова Е.А.* Сказки в творчестве Сергея Есенина // Российский научный журнал. Рязань, 2022. № 65. С. 121–133.

Самоделова, Солобай 2021 — *Самоделова Е.А., Солобай Н.М.* Украинская топонимика в жизни и творчестве Сергея Есенина // Сергей Есенин в контексте эпохи: К 100-летию Юрия Львовича Прокушева: Коллективная монография / отв. ред. Н.И. Шубникова-Гусева. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 213–282.

Самоделова, Шубникова-Гусева 2020 — *Самоделова Е.А., Шубникова-Гусева Н.И.* Тамбов // Есенинская энциклопедия. 1895–1925. Константиново: Гос. музей-заповедник С.А. Есенина, 2020. / под ред. Н.И. Шубниковой-Гусевой. Вып. I: Памятные места и литературная география. С. 205–306.

Скороходов 2020а — *Скороходов М.В.* Лондон // Есенинская энциклопедия. 1895–1925 / под ред. Н.И. Шубниковой-Гусевой. Константиново: Гос.

музей-заповедник С.А. Есенина, Вып. I: Памятные места и литературная география. 2020. С. 139–140.

Скороходов 2020б — *Скороходов М.В*. Плимут // Есенинская энциклопедия. 1895–1925 /Под ред. Н.И. Шубниковой-Гусевой. Константиново: Гос. музей-заповедник С.А. Есенина, Вып. I: Памятные места и литературная география. 2020. С. 243.

Скороходов 2017 — *Скороходов М.В*. Сергей Есенин в зеркале американской периодической печати 1922-1925 годов // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 270–287.

Скороходов 2014 — *Скороходов* М.В. Сергей Есенин: истоки творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2014.

Скороходов, Коломийцева 2016 — *Скороходов М.В., Коломийцева Е.Ю.* Нью-йоркская газета «Русский голос» (1922–1923) о С.А. Есенине и А. Дункан // Современное есениноведение. 2016. № 1 (36). С. 17–26.

Скороходов, Юсов, Юшкин 2001 — *Скороходов М.В., Юсов Н.Г., Юшкин Ю.Б*. Хронологическая канва жизни и творчества Сергея Александровича Есенина // Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.). М.: Наука, 2001. Т. 7. Кн. 3. С. 267–354.

Солнцева 2010 — *Солнцева Н.М*. Проза С. Есенина // Проблемы научной биографии С.А. Есенина: Сб. трудов по материалам Междунар. науч. конф., посвященной 114-летию со дня рождения С.А. Есенина. Москва; Константиново; Рязань, 2010. С. 104–115.

Субботин 2006 – *Субботин С.И*. Библиотека Сергея Есенина // Есенин на рубеже эпох: Итоги и перспективы. Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 110-летию со дня рожд. С.А. Есенина. Москва; Константиново; Рязань: Пресса, 2006. С. 331–355.

Субботин 1997 — *Субботин С.И*. [Комментарии] // Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1997. Т. 5. С. 388-410.

Шубникова-Гусева 2020 — *Шубникова-Гусева Н.И*. Берлин // Есенинская энциклопедия. 1895–1925 / под ред. Н.И. Шубниковой-Гусевой. Вып. I: Памятные места и литературная география. Константиново: Гос. музей-заповедник С.А. Есенина, 2020. С. 32–41.

Шубникова-Гусева 2001 — *Шубникова-Гусева Н.И*. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: Наследие, 2001.

Шубникова-Гусева, Самоделова 1998 — *Шубникова-Гусева Н.И., Самоделова Е.А*. Комментарии // Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1998. Т. 3. С. 435–718.

REFERENCES

Gordon 1980 — Gordon, McVay. *Isadora and Esenin*. Ann Arbor, MI: Ardis, 1980.

Eseninskaia enciklopediia 2020 — *Eseninskaia enciklopediia 1895–1925* [*Yesenin Encyclopedia 1895–1925*], Issue 1: Pamyatnye mesta i literaturnaia geografia [Memorable places and literary geography], edited by N.I. Shubnikova-Guseva. Konstantinovo: Gosudarstvennyi muzei-zapovednik S.A. Esenina Publ., 2020. (In Russ.)

Kibal'nik 2021 — Kibal'nik, Sergei A. “Metafora svobody ili allegoriia samoubiistva? ‘Amerika’ v hudozhestvennom mire Dostoevskogo” [“A Metaphor of Freedom or an Allegory of Suicide? ‘America’ in Dostoevsky’s Works”]. *Literature of the Americas*, no. 11 (2021): 8–33. (In Russ.)

Letopis' 2003 — *Letopis' zhizni i tvorchestva S.A. Esenina* [*Yesenin: Life and Works. A Timeline*], in 5 vols. (7 books), vol. 1. Moscow: IWL RAS Publ., 2003. (In Russ.)

Letopis' 2005 — *Letopis' zhizni i tvorchestva S.A. Esenina*. [*Yesenin: Life and Works. A Timeline*], vol. 2. Moscow: IWL RAS Publ., 2005. (In Russ.)

Letopis' 2008 — *Letopis' zhizni i tvorchestva S.A. Esenina*. [*Yesenin: Life and Works. A Timeline*], vol. 3, book 2. Moscow: IWL RAS Publ., 2008. (In Russ.)

Letopis' 2010 — *Letopis' zhizni i tvorchestva S.A. Esenina*. [*Yesenin: Life and Works. A Timeline*], vol. 4. Moscow: IWL RAS Publ., 2010. (In Russ.)

Nikol'skii 2020 — Nikol'skii, Aleksandr A. “Siuzhet mnimoi gibeli geroia v povesti S.A. Esenina *Yar*” [“The Plot of the hero’s imaginary death in Yesenin’s tale *Yar*”]. *Sovremennoe eseninovedenie*, no. 4 (55) (2020): 48–49. (In Russ.)

Prokushev 1963 — Prokushev, Yuri L. *Yunost' Esenina*. [*Yesenin’s Youth*] Moscow: Moskovskij rabochij Publ., 1963. (In Russ.)

Samodelova 2006 — Samodelova, Elena A. *Antropologicheskaia poetika S.A. Esenina: Avtorskii zhiznetekst na perekrest'e kul'turnyh tradicii* [*Yesenin’s Anthropological Poetics: Author’s Life and Text at the Crossroads of Cultural Traditions*]. Moscow: Yazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2006. (In Russ.)

Samodelova 1998 — Samodelova, Elena A. “Istoriko-fol'klornaia poetika S.A. Esenina” [“Yesenin’s Historical Folklore Poetics”]. *Riazanskii etnograficheskii vestnik* [*Ryazan Ethnographic Bulletin*] 1 (1998). (In Russ.)

Samodelova 2023 — Samodelova, Elena A. “O vliianii romana *Chto delat'?* N.G. Chernyshevskogo na povest' *Yar* S.A. Esenina” [“On the Influence of Chernyshevskiy’s Novel *What Is to Be Done?* on Yesenin’s Tale *Yar*”]. *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaya seriia. Seriia: Filologiia. Zhurnalistika* 23, no. 1 (2023): 73–79. (In Russ.)

Samodelova 2024 — Samodelova, Elena A. “O vliianii romana *Chto delat'?* N.G. Chernyshevskogo na tvorchestvo S.A. Esenina” [“On the Influence of Chernyshevskiy’s Novel *What Is to Be Done?* on Yesenin’s Work]. *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* 24, no. 1 (2024): 47–54. (In Russ.)

Samodelova 2022 — Samodelova, Elena A. “Skazki v tvorchestve Sergeia Esenina” [“Folktales in Sergei Yesenin’s Works”] *Rossiiskii nauchnyi zhurnal*, no. 65 (2022): 121–133. (In Russ.)

Samodelova, Shubnikova-Guseva 2020 — Samodelova, Elena A., and N.I. Shubnikova-Guseva. “Tambov” [“Tambov”]. *Eseninskaia enciklopediia. 1895–1925.* [*Yesenin Encyclopedia. 1895–1925*], Issue 1. Pamiatnyie mesta i literaturnaia geografiia [Memorable places and literary geography], edited by N.I. Shubnikova-Guseva, 205–306. Konstantinovo: Gosudarstvennyi muzei-zapovednik S.A. Esenina Publ., 2020. (In Russ.)

Samodelova, Solobai 2021 — Samodelova, Elena A., and Nina M. Solobai. “Ukrainskaia toponimika v zhizni i tvorchestve Sergeia Esenina” [“Ukranian Toponymy in Yesenin’s Life and Works”]. In *Sergei Esenin v kontekste epohi: K 100-letiyu Yu.L. Prokusheva* [*Segei Yesenin in the Context of the Epoch. For the 100th Anniversary of Yu.L. Prokushev*], edited by Natalia I. Syubnikova-Guseva, 213–282. Moscow: IWL RAS Publ., 2021. (In Russ.)

Shubnikova-Guseva 2020 — Shubnikova-Guseva, Natalia I. “Berlin” [“Berlin”]. In *Eseninskaia enciklopediia. 1895–1925* [*Yesenin Encyclopedia 1895–1925*], Issue 1. Pamyatnyie mesta i literaturnaia geografiia [Memorable places and literary geography], edited by N.I. Shubnikova-Guseva, 32–41. Konstantinovo: Gosudarstvennyi muzei-zapovednik S.A. Esenina Publ., 2020. (In Russ.)

Shubnikova-Guseva 2001 — Shubnikova-Guseva, Natalia I. *Poemy Esenina: Ot “Proroka” do “Chernogo cheloveka”: Tvorcheskaia istoriia, sud'ba, kontekst i interpretaciia* [*Yesenin’s Poems from “The Prophet” to the “Black Man”: History, Context, Interpretation*]. Moscow: Nasledie Publ., 2001. (In Russ.)

Shubnikova-Guseva, Samodelova 1998 — Shubnikova-Guseva, Natalia I., and Elena A. Samodelova. “Kommentarii” [Notes]. In Yesenin, S.A. *Polnoe sobraniie sochinenii* [*Complete Works*]: in 7 vols, 9 books. Vol. 3, 435–718. Moscow: Nauka Publ., Golos Publ., 1998. (In Russ.)

Skorohodov 2020a — Skorohodov, Maksim V. “London” [“London”]. In *Eseninskaia enciklopediia. 1895–1925* [*Yesenin Encyclopedia 1895–1925*], Issue 1. Pamyatnyie mesta i literaturnaia geografiia [Memorable places and literary geography], edited by N.I. Shubnikova-Guseva, 139–140. Konstantinovo: Gosudarstvennyi muzei-zapovednik S.A. Esenina Publ., 2020. (In Russ.)

Skorohodov 2020b — Skorohodov, Maksim V. “Plimut” [“Plimut”]. In *Eseninskaia enciklopediia. 1895–1925* [*Yesenin Encyclopedia 1895–1925*], Issue 1. Pamyatnyie mesta i literaturnaia geografiia [Memorable places and literary geography], edited by N.I. Shubnikova-Guseva, 243. Konstantinovo: Gosudarstvennyi muzei-zapovednik S.A. Esenina Publ., 2020. (In Russ.)

Skorohodov 2014 — Skorohodov, Maksim V. *Sergei Esenin: Istoki tvorchestva* [*Sergei Yesenin: The Origins of His Work*]. Moscow: IWL RAS Publ., 2014. (In Russ.)

Skorohodov 2017 — Skorohodov, Maksim V. “Sergei Esenin v zerkale amerikanskoi periodicheskoi pechati 1922–1925 godov” [“Sergei Esenin in the Mirror

of American Periodicals, 1922–1925"]. *Literature of the Americas*, no. 3 (2017): 270–287. (In Russ.)

Skorohodov, Kolomiiceva 2016 — Skorohodov, Maksim V., and Elena Yu. Kolomiiceva. "N'iu-Iorkskaia gazeta *Russkii golos* (1922–1923) o S.A. Esenine i A. Dunkan" [Newspaper *Russkij golos* (1922–1923, New York) on S.A. Yesenin and I. Duncan"]. *Sovremennoe eseninovedenie*, no. 1 (36) (2016): 17–26. (In Russ.)

Skorohodov, Iusov, Iushkin 2001 — Skorohodov, Maksim V., Iusov, Nilolai G., and Yuri B. Iushkin, "Hronologicheskaia kanva zhizni i tvorchestva Sergeia Aleksandrovicha Yesenina" ("S.A. Yesenin Timesline"]. In Yesenin, S.A. *Polnoe sobraniie sochinenii* [*Complete Works*]: in 7 vols, 9 books. Vol. 1, book 3, 267–354. Moscow: Nauka Publ., 2001. (In Russ.)

Solnceva 2010 — Solnceva, Natalia M. "Proza S. Yesenina" ["S. Yesenin's Prose"]. In *Problemy nauchnoi biografii S.A. Esenina*: *Sbornik trudov po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posv. 114-letiyu so dnya rozhdeniia S.A. Esenina*. [*Problems of Yesenin's Scholarly Biography. Proceedings of International Conference Dedicated to Yesenin's 114 anniversary*], 104–115. Moscow; Konstantinovo; Riazan', 2010. (In Russ.)

Subbotin 2006 — Subbotin, Sergei I. "Biblioteka Sergeia Esenina" ["Sergei Yesenin's Library"]. In *Yesenin na rubezhe epoh: Itogi i perspektivy*. *Materialy Mezhdunarnoi nauchnoi konferencii, posv. 110-letiyu so dnia rozhdeniia S.A. Esenina* [*Yesenin at the Turn of the Epochs: Results and Rrospects. Proceedings of the International Conference Dedicated to Yesenin's 110 anniversary*], 331–355. Moscow, Konstantinovo, Riazan', Pressa Publ., 2006. (In Russ.)

Subbotin 1997 — Subbotin, Sergei I. "Kommentarii" ["Notes"]. In Yesenin, S.A. *Polnoe sobraniie sochinenii* [*Complete Works*]: in 7 vols, 9 books. Vol. 5, 388–410. Moscow: Nauka Publ., Golos Publ., 1997. (In Russ.)

Znobishcheva 2012 — Znobishcheva, Maria I. *Gogol' v hudozhestvennom soznanii Esenina: filosofiia i poetika russkogo prostranstva* [*Gogol in Yesenin's Artistic Consciousness: Philosophy and Poetics of the Russian* Space]. PhD diss., Tambov, 2012. (In Russ.)

© 2024, Е.А. Самоделова

Дата поступления в редакцию: 05.10.2023
Дата одобрения рецензентами: 23.03.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Elena A. Samodelova

Received: 05 Oct. 2023
Approved after reviewing: 23 Mar. 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-255-270
https://elibrary.ru/HDKEBH
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Юлия КЛЕЙМАН

«ЗДЕСЬ ВСЕ ИЗНОСИЛОСЬ»: БРОДВЕЙСКИЙ ХИТ «ТАБАЧНАЯ ДОРОГА» (1933)

Аннотация: В статье рассматривается спектакль «Табачная дорога» по пьесе Джека Киркланда — сценической адаптации одноименного романа Эрскина Колдуэлла. Поставленный в разгар Великой депрессии, этот спектакль непрерывно шел на сцене в течение девяти лет и вплоть до 1947 г. оставался самой кассовой постановкой в истории американского театра. Оценки критиков варьировались от восторга до неприятия, а власти многих штатов противодействовали его прокату как спектакля непристойного и кощунственного. В статье рассматриваются особенности пьесы Джека Киркланда, который превратил остросоциальный роман в фарс. Спектакль, где персонажи-неудачники месили на сцене настоящую грязь и бойко перекидывались комическими репликами, содержал пластическую партитуру гэгов. Актеры — среди них выделялся исполнитель заглавной роли Джитера Лестера — существовали в режиме эксцентрики. Будучи доведенными до абсурдной крайности, такие пугавшие американцев эпохи небывалого экономического кризиса явления, как нищета, голод, ранние браки, жестокость и беспорядочные сексуальные связи, вызывали в спектакле не страх, а смех. Фотографии спектакля, рецензии критиков и текст пьесы позволяют его реконструировать, а также сравнить с экранизацией (1941), ставшей откликом на небывалый успех постановки. Колоссальный контраст в типе комического — сентиментальная комедия у Джона Форда и площадной фарс в сценической версии Энтони Брауна — позволяют обнаружить разницу между скованным цензурным кодексом Хейса кинематографом и театром. Позволяя смеяться над самыми чудовищными социальными явлениями, «грязный» спектакль (такой была его репутация) стал для миллионов зрителей 1930-х своеобразной терапией.

Ключевые слова: «Табачная дорога», Джек Киркланд, Великая депрессия, Эрскин Колдуэлл, Генри Халл, Джон Форд, гротеск, история драматургии и театра США.

Информация об авторе: Юлия Анатольевна Клейман, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, 191028 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9425-0013. E-mail: spbgati@mail.ru.

Для цитирования: *Клейман Ю.А.* «Здесь все износилось»: бродвейский хит «Табачная дорога» (1933) // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 255–270. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-255-270

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-255-270
https://elibrary.ru/HDKEBH
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Yulia KLEIMAN

"EVERYTHING AROUND HERE IS WORN OUT": BROADWAY HIT *TOBACCO ROAD*, 1933

Abstract: The article analyzes production *Tobacco Road* based on the play by Jack Kirkland, a stage version of Erskine Caldwell's novel. Staged at the height of the Great Depression, this production had been run on stage for nine years until 1947, remaining the highest-grossing production in the history of the American Theatre. Critics' reviews ranged from delight to rejection, and the authorities of many states opposed its run as an obscene and blasphemous production. The article examines the peculiarities of the play, created by Jack Kirkland, who turned with novel social significance into a slapstick comedy. The play, where the crackers kneaded real dirt on stage and vividly exchanged comic lines, contained a physical score of gags. The actors — the leading character, Jeeter Lester, stood out among them — performed in an eccentric mode. Such things that frightened Americans during the era of an unprecedented economic crisis as poverty, hunger, early marriage, cruelty and promiscuity, being taken to an absurd extreme, evoked during performance not fear but laughter. Photographs of the production, critical reviews and the text of the play allow to reconstruct *Tabacco Road* and also to compare it with the film adaptation (1941), which had become a response to the unprecedented success of the production. The huge contrast in the type of comic — the sentimental comedy by John Ford and the slapstick comedy/farce staged by Anthony Brown — makes it possible to detect the difference between cinema, restrained by the Hays censorship code, and the theater. Allowing one to laugh at the most monstrous social phenomena, the "dirty" production (such was its reputation) had become a kind of therapy for millions of spectators in the 1930s.

Keywords: *Tobacco Road*, Jack Kirkland, Great Depression, Erskine Caldwell, Henry Hull, John Ford, grotesque, history of American theatre and drama.

Information about the author: Yulia A. Kleiman, PhD in Arts, Associate Professor, Russian State Institute of Performing Arts, Mokhovaya str. 34, 191028 Saint Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9425-0013. E-mail: spbgati@mail.ru.

For citation: Kleiman, Yulia. "'Everything Around Here Is Worn Out': Broadway Hit *Tobacco Road*, 1933." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 255–270. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-255-270

Пьеса «Табачная дорога» была создана Джеком Киркландом в 1933 г. на основе написанного годом ранее одноименного романа Эрскина Колдуэлла. За плечами Киркланда была поставленная на Бродвее мелодрама «Франки и Джонни» (1928), а в будущем его имя оказалось связано с целым рядом голливудских фильмов — «Зоопарк в Будапеште» (1933), «Золотая лилия» (1935), «Золото Суттера» (1936) и другими, — но в историю искусства Киркланд вошел прежде всего благодаря «Табачной дороге». Впрочем, как и режиссер-дебютант и продюсер в одном лице Энтони Браун, который позднее поставил еще несколько спектаклей на Бродвее, но они, в отличие от «Табачной дороги», были быстро забыты.

Премьера спектакля «Табачная дорога» состоялась в декабре 1933 г., а к 1941 г. в одном только Нью-Йорке он был сыгран 3182 раза, но были еще и гастроли по разным штатам: с 1935 по 1942 гг. Суммарное количество зрителей за время проката составило примерно 4 миллиона человек: спектакль заработал два с половиной миллиона в Нью-Йорке и три миллиона долларов на гастролях (нужно умножить на 23, чтобы представить, сколько это сегодня). «Табачная дорога» оставалась самой кассовой драматической постановкой в истории США на долгие четырнадцать лет[1] и уж точно самым популярным спектаклем эпохи Великой депрессии.

Зритель голосовал долларом, а вот мнения критиков разделились. Спектакль «Табачная дорога» появился в один сезон с такими популярными у зрителя и важными для истории американского театра постановками, как «Ах, пустыня!» (*Ah, Wilderness!*, 1933) и «Мария Шотландская» (*Mary of Scotland*, 1933) театра «Гилд» и «Люди в белом» (*Men in White*, 1933) театра «Груп». Одну из главных ролей в сценической версии пьесы Юджина О'Нила «Ах, пустыня!» — сентиментальной комедии о наивном бунте шестнадцатилетнего юноши — исполнил главный комик страны Джордж М. Коэн (единственный актер, удостоенный статуи на Бродвее). Историческая драма в стихах «Мария Шотландская» Максуэлла Андерсона была поставлена с блистательными Хелен Хейс и Хелен Менкен в главных ролях. Пьеса Сидни Кингсли «Люди в белом» — производственная драма о моральном выборе молодого доктора — в исполнении выдающегося ансамбля продемонстрировала триумф метода Ли Страсберга.

[1] В 1947 г. рекорд оказался побит спектаклем по пьесе Дональда Огдена Стюарта «Жизнь с отцом» (*Life with Father*, премьера состоялась в 1939 г., всего к 1947 г. сыгран 3224 раза).

Именно они были названы Бёрнсом Мантлом среди самых заметных пьес (критик составлял списки исходя из совокупного качества текста и постановки) сезона 1933/34 г., а вот «Табачной дороги» там не оказалось[2]. (К слову, в апреле 1933 г. в бродвейском прокате провалилась брехтовская «Трехгрошовая опера» — спектакль не спасла даже музыка Курта Вайля.)

Невысоко ставя инсценировку Киркланда как пьесу, критик *New York Times* Брукс Аткинсон заявил, что появление на сцене романа Колдуэлла нельзя недооценивать: «Театр никогда еще не становился прибежищем для более грязной и опустившейся группы людей, чем эта нищая семья Лестеров»[3]. Несмотря на умеренность своих взглядов, Аткинсон не без горечи констатировал чопорность американской сцены, ее отказ от откровенности в показе мерзостей жизни. Так что инсценировка романа Колдуэлла, по его мнению, с холодной беспощадностью привносила на американскую сцену беспрецедентную фиксацию человеческого вырождения:

> Колдуэлл — демонический гений — жестокий, саркастичный и прозорливый [...] Хотя «Табачная дорога» шатается по сцене как пьяный бродяга, у нее есть внезапные моменты безжалостной силы, когда правду швыряют тебе в лицо со всей слизью, которая в ней есть[4].

Аткинсон находил режиссуру спектакля «убогой», отметив лишь выдающуюся работу актера Генри Халла (Джитер), достойную игру Сэма Бирда (Дьюд[5]) и сценографию Роберта Шерпа, но не скупился на похвалы литературной первооснове и самой идее перенесения ее на сцену. Обращает на себя внимание словосочетание “into your face” в рецензии критика — ровно по той же причине шестьдесят лет спустя британский критик Алекс Сьерз будет приветствовать появление новой безжалостной драматургии в лице Сары Кейн, Мартина Макдоны и Марка Равенхилла и даст ей наименование “in-yer-face”.

Авторитетный Старк Янг написал о спектакле поистине восторженный отзыв[6]: отмечая в пьесе и точность изображения

[2] Mantle, Burns. *The Best Plays of 1933–34*. New York: Dodd, Mead and Co, 1944.

[3] Atkinson, Brooks. “Tobacco Road.” *New York Times* (December 5, 1933): 31

[4] Ibid.

[5] Транскрипция имен даётся по изданию: *Колдуэлл Э.* Табачная дорога. Л.: Худож. лит., 1938.

[6] Young, S. “Roads.” *New Republic* (December 20, 1933): 168–169.

социальных реалий, и поэтичность, он заявлял, что «Табачная дорога» — единственная подлинная пьеса об американском Юге, когда-либо показанная на Бродвее. Одним из важнейших достоинств романа, пьесы и спектакля Янг считал вербальную выразительность: услышанный и зафиксированный Колдуэллом диалект, речевые характеристики, специфический замедленный ритм не утратили болезненной остроты и при переносе на сцену (Янг считал и пьесу Киркланда вполне удачной инсценировкой). Выдающейся признавал Янг и сценографию:

> Лачуга, голое дерево, сарай, колодец и глубокая грунтовая грязь были более драматичны, чем большинстве декораций в большинстве спектаклей[7].

Сценография спектакля. Художник Роберт Шерп. Источник: Wengrow, A. *Robert Redington Sharpe. The Life of a Theatre Designer*. Cambridge: Harvard Theatre Collection, 1990.

В рубрике под названием “Joseph Wood Krutch says” — театральном дайджесте журнала *The Nation* — критик Дж. Вуд Кратч спустя год проката так охарактеризовал спектакль: «Недочеловеческое (sub-human. — Ю.К.), но захватывающее поведение придурков из Джорджии»[8].

Рецензия в *Variety* заканчивалась следующим утверждением: «Это драма, но вряд ли для Бродвея». Анонимный критик считал, что содержание романа «Табачная дорога» с педалированием сексуальных

[7] Ibid.: 169.

[8] Krutch, Joseph Wood. “Joseph Wood Krutch Says.” *The Nation* (December, 1934): 722.

мотивов не годится для сцены. Но, как и все, признал игру Генри Халла «поистине выдающейся»: «несмотря на однообразие спектакля в целом, его игра придает постановке некоторое обаяние»[9].

Что же шокировало и восхищало? Пьеса (между прочим, вошедшая в неоднократно переизданную антологию 1939 г. «Двадцать лучших пьес современного американского театра») открывается ремаркой:

> *Время: современность. Место: глушь страны, Джорджия — тридцать миль от Огасты. Это голодная и пустынная земля, однажды отданная под выгодное выращивание табака, потом превратившаяся в небольшие хлопковые плантации, которые столь интенсивно и бездумно обрабатывались, что истощили почву. Нищета, желание, убожество, вырождение, жалкая беспомощность и гротеск, трагическая похоть — все это оставило след на потерянных неудачниках, отмеченных печатью неминуемого конца. Неприспособленные к встрече с меняющейся экономической программой, погрязшие в традициях, кумовстве и предрассудках, они бессознательно сталкиваются с вымиранием*[10].

Пьеса как будто бы была наглядным подтверждением тому, о чем в 1944 г. писал в статье «Жизнь в городе» социолог Луис Вирт:

> Помимо прочего, депрессия не оставила камня на камне от древнего мифа о локальной самодостаточности, поскольку она показала, что ни города, ни штаты отныне не в состоянии самостоятельно обеспечить прожиточный минимум своим гражданам и упорядоченное функционирование своих институтов и правительственных служб[11].

Именно с бешеным успехом спектакля «Табачная дорога» исследователь Пол Ломбардо связывает распространение закона о принудительной стерилизации женщин из асоциальных семей [Lombardo 2011: 45–67]. Так, в родном штате Эрскина Колдуэлла Джорджии

---

[9] Ibee. “Tobacco Road.” *Variety* (December 12, 1933): 55

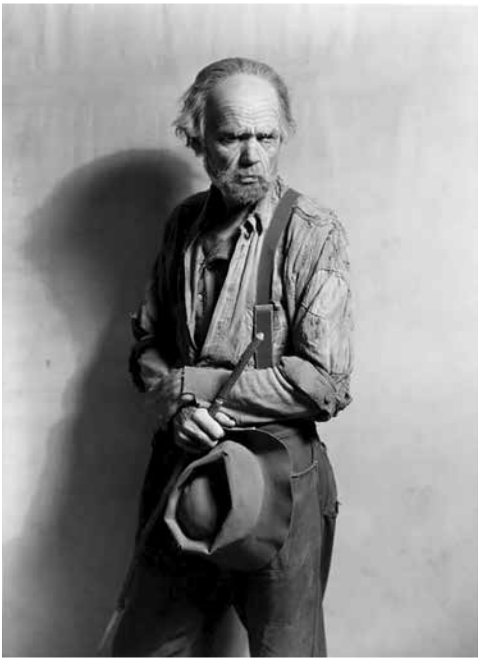
[10] Kirkland, Jack. “Tobacco Road.” *Twenty Best Plays of the Modern American Theatre*. New York: Crown Publishers, 599–642. Далее ссылки на это изд. даны в тексте статьи в скобках с пометой “TR” и указанием страниц.

[11] *Вирт Л.* Жизнь в городе // Вирт Л. Урбанизм как образ жизни. М.: Strelka Press, 2018. С. 88.

соответствующий закон был принят 1937 г. (а до этого — в остальных штатах), что привело к 3300 принудительным операциям за три последующих десятилетия. Путь к роману Колдуэлла начался с репортажей его отца — журналиста Айры Колдуэлла — с одной стороны, противника евгеники, с другой — автора исследований, которые как будто подтверждали ее право на существование. Так, Айра Колдуэлл перевез семью нищих фермеров в город и дал им доступ к благам цивилизации: детей устроил в школу, отца — на работу, семья стала прихожанами местной церкви. Однако вскоре все вернулось на круги своя: члены семьи забросили учебу и работу и вернулись в свою лачугу. Об этом эксперименте А. Колдуэлл опубликовал в 1930 г. в журнале *Eugenics: A Journal of Race Betterment* серию статей под названием «Банглеры: повествование в пяти частях» (фамилия участников эксперимента была изменена). Во многом прототипами семьи Лестеров в «Табачной дороге» и стали эти нищие фермеры. После выхода романа Колдуэлл также опубликовал документальные репортажи о жизни деклассированных семей, сопровождая их фотографиями. И роман, и документальные репортажи Колдуэлла, и особенно спектакль получили огромный резонанс по всей стране, но в родном штате вызвали недовольство и обвинения в сгущении красок и объективации его обитателей [подробнее см.: Lombardo 2011: 56–63].

В центре пьесы Киркланда, как и в романе Колдуэлла, — опустившийся фермер Джитер Лестер, который снова и снова повторяет ритуальные слова о том, что скоро он посеет хлопок, и тот взойдет, дав небывалый урожай. И жена Ада, и его сын Дьюд знают, что этого никогда не произойдет: «Он самый ленивый сукин сын, каких я только видел» (TR: 609). Но в словах Джитера снова и снова звучит зависимость от земли, он как бы отождествляет себя с нею: «Это в моей природе [...] земля крепко держит меня» (TR: 609), даже засыпает он здесь же, у порога дома, прямо на земле. Слова “land” и “Lord” — самые частотные в пьесе. В этом смысле нельзя не вспомнить предшественника Джитера — старика Кэбота из о’ниловской «Любви под вязами»: северянина и южанина роднят не только любовь к земле, но также мачизм и особый тип религиозности. Представляется, что качества Кэбота доведены в образе Джитера до трагикомического предела, а такая важная протестантская категория, как труд, вынесена за скобки. Нельзя не заметить, как измельчал этот тип землевладельца-патриарха: «Кажется, как будто здесь все износилось. Как будто бы Господь больше не с нами» (TR: 601). В финале второго акта банковский слу-

жащий объявляет Джитеру, что тот должен покинуть землю, потому что теперь она принадлежит банку. Семья голодает, урожая нет уже семь лет, но Джитер и слышать не хочет о переезде.



Генри Халл в роли Джитера Лестера. Источник: Нью-Йоркская публичная библиотека.

Религиозный пиетизм выродился в божбу, а патриархальная семейственность — в чрезмерное обилие детей. Джитер хвастается тем, что половина детей соседского семейства Пибоди — его дети, и явно не брезгует инцестуальными отношениями в своей семье (например, мечтательно поглядывает на дочь-подростка). Имена всех дочерей и сыновей не может вспомнить даже их мать Ада — жена Джитера. Из намеков кажется, что их дочери занимаются проституцией в Огасте (во всяком случае, их судьба совсем не так конкретна, как в романе), и проданной соседу Лову за семь долларов двенадцатилетней красавице Перл ее мать желает той же участи — ведь она лучшая из возможных.

Замужество за Ловом, который пришел на ее поиски, явно не задалось: «я пытался бить ее, лить на нее воду, ломать об нее камни и палки» (TR: 607) и все это для того, чтобы Перл разговаривала с ним и делила постель. Собственно, Лов пришел просить родителей повлиять на непослушную дочь, которая вновь сбежала. Старшая дочь Джитеров восемнадцатилетняя Элли-Мэй, повизгивая и хихикая, сладострастно извивается перед Ловом, явно желая занять место сестры, ведь громила Лов — счастливый обладатель целого мешка репы, богач по здешним меркам. Ее явная умственная отсталость дополняется заячьей губой, что, в сочетании с воспринятым в качестве единственного рабочего инструмента языком плотских желаний, делает ее эмблемой всеобщего загнивания. В финале, когда Перл сбежала, а Ада умерла,

ничто не мешает Джитеру отправить Элли-Мэй к Лову: «Будь с ним ласковой, и, возможно, он разрешит тебе остаться. Сейчас он будет очень хотеть женщину» (TR: 642). Занавес закрывается в то время, как Джитер привычным движением растирает между пальцев землю, а с крыши падает гнилая черепица.

В финале романа Колдуэлла остается один Дьюд, который решает стать фермером, а порядок смертей изменен (машина давит бабушку Лестер, а не Аду, а Ада и Джитер сгорают в собственной лачуге от случайной искры). Но важнее другое: написанный журналистским языком роман совершенно лишен той залихватской юмористической интонации, которую привнес в пьесу Киркланд. Переведенные в рассказ от первого лица факты становятся характеристикой персонажей, и их концентрация парадоксальным образом создает не столько устрашающий, сколько комический эффект. Все, о чем герои у Колдуэлла задумываются, у Киркланда переведено в бойкую речь — вульгарную и смешную: лишаясь отстраняющей эпической интонации и временной протяженности, слова-события оказываются нагромождением нелепостей. Трагическое переключается в режим карнавализации.

Так, Джитер проявляет большой интерес и сочувствие к словам Лова о супружеском долге девочки-подростка и делает все, чтобы заставить ее вернуться к этому мужчине средних лет: основная коллизия пьесы как будто бы по-настоящему страшна и безобразна. Но одновременно Джитера зримо снедает страсть к земле — к ее запахам, к природному круговороту — и это подлинно раблезианский синтез:

> Я знаю, что ты чувствуешь, Лов. Когда приходит время пахать и сеять семена в землю, приходят такие чувства, как у тебя сейчас. Я и сейчас кое на что способен (TR: 608).

> Это время года пробуждает у мужчины странные ощущения. Я чувствую это в конце каждого февраля — в начале марта. Неважно, сколько детей у мужчины, он всегда хочет больше (TR: 630).

Сладострастие Джитера настолько гиперболизировано (женщины, девочки, земля), а его бахвальство настолько контрастирует с его убогим видом и образом жизни, что оно не может быть по-настоящему пугающим.

Демонстрируя вырождение и старых, и молодых обитателей южной провинции, «Табачная дорога» нередко провоцировала

у представителей власти яростный протест. Мэр Чикаго добился запрещения спектакля на гастролях, заявив: «Чикаго всегда был либеральным городом… но либерализм не потворствует мерзости [...] Это оскорбительно для порядочных людей» [Цит. по: Houchin 2009: 126]. Спектакль был с успехом сыгран в упоминаемом в пьесе городе Огаста, но в соседней Атланте его запретили как «кощунственный», а также «вульгарный и нечестивый» [Lombardo 2011: 61]. Отпор со стороны властей прокат спектакля встретил также в Детройте, Омахе, Новом Орлеане, Альбукерке, Оклахоме, Олбани и Ньюарке. Статья в *Variety* начиналась со слов «Слишком много грязи»[12]. Слишком или не слишком, но грязь в самых разных смыслах действительно стала доминантой спектакля.

Так, помимо голого дерева и колодца слева и лачуги справа, сценограф Роберт Шерп поместил на сцену настоящую грязь, которая прилипала к ногам актеров. Критик Гелберт Гэбриэл с удивлением отмечал:

> Каждый раз, когда кто-то из персонажей сидит на земле, воздух становится вязким от грязи. Все щели старой хижины залиты грязью. То же самое касается и штанов, и причесок [Цит. по Wengrow 1990: 38].

Действительно, судя по фотографиям, все персонажи были одеты в грязные обноски. Но когда мать подростка, обращаясь к его новоиспеченной жене (та годилась Дьюду в матери), говорит: «тебе придется заставлять Дьюда время от времени мыть ноги, иначе он испачкает белье. Иногда он не мылся целую зиму» (TR: 619), социальная критика вызывает не гнев, а смех.

Нищета героев смыкается с их духовным и нравственным убожеством, но и порождает специфический черный юмор. Представляется, что событием спектакль сделала все же не социальная критика — или, по крайней мере, не только она. Помещая «Табачную дорогу» в контекст исследования гротескных спектаклей Великой депрессии, Марк Фирнау очень точно определяет эту пьесу как соединение социальной драмы с площадной комедией (точнее, речь идет о slapstick comedy, что не поддается точному переводу на русский язык в силу отсутствия культурного феномена) и секс-фарсом.

[12] Ibee. “Tobacco Road”: 55.

> Через соединение элементов социальной драмы с вуайеристским интересом к сексу, через комические приемы гиперболизации и несоответствия «Табачная дорога» стала одновременно «серьезной» драмой и уморительным бурлеском на тему изображаемых социальных ужасов [Fearnow 1997: 107].

Исследователь обосновывает невероятный успех спектакля его терапевтическим воздействием: будучи доведенными до абсурдной крайности, такие пугавшие американцев эпохи Великой депрессии явления, как нищета, голод, ранние браки, жестокость и беспорядочные сексуальные связи, вызывали не страх, а смех. Ссылаясь на статьи Киркланда и Колдуэлла, Фирнау показывает, что соединение в пьесе смешного и страшного было авторской интенцией (Колдуэлл принял инсценировку Киркланда с большим энтузиазмом), усиленной театральными средствами [Fearnow 1997: 112].

Очевидно, зрители приходили на «Табачную дорогу» прежде всего смеяться над своими страхами, и феномен небывалой популярности спектакля вполне иллюстрирует замечания Анри Бергсона о комическом как о «кратковременной анестезии сердца»[13] и о смехе, который отвечает запросам социума: в связанном общим контекстом сообществе он усиливается. Спектакль «Табачная дорога» был по-настоящему гротескным: тугим сплавом страшного, безобразного и смешного. Так, бесконечная апелляция к Богу вора, лгуна и развратника Джитера приводит в том числе к сентенции: «Зачем Бог сделал червей? Вот этого я не могу взять в толк!» (TR: 608). Да и вообще религиозная тема таит в себе сюрпризы. Еще одна линия пьесы (опять же, гиперболизированно комичная по сравнению с аналогичной линией романа) связана с сорокалетней проповедницей Бесси, которой Бог — в тот момент, когда она мыла раковину, — велел немедленно пойти и помолиться за грешника Джитера, а еще найти себе молодого мужа. Поэтому Бесси решает связать свою судьбу с шестнадцатилетним Дьюдом и добивается своего: проповедница, к удовольствию подростка, соблазняет его под видом необходимости молитвенно встать на колени, а потом сама же на глазах семьи быстренько проводит церемонию венчания со своим юным женихом. Дьюда во всей этой истории прежде всего подкупает возможность ездить на новом автомобиле, подарке Бесси, и гудеть в клаксон. Не умея водить, он на-

[13] *Бергсон А.* Смех // Бергсон А. Смех. Сартр Ж.-П. Тошнота. Симон К. Дороги Фландрии. М.: Панорама, 2000. С. 12.

езжает на свою мать Аду — в спектакле авария передавалась гудками, скрежетом тормозов и криком, — и в финале она умирает.

Вписывая «Табачную дорогу» в контекст нарратива о «бедных белых южанах», исследовательница Сильвия Дженкинс Кук обнаруживает немало обоснованных параллелей между «Табачной дорогой» и «Пока она умирала» Фолкнера [Cook 1976: 65–67], а также приводит общий для традиции изображения «белой бедноты» набор характеристик: «лукавство, лень, абсурдная глупость и случайное насилие» [Cook 1976: ix] — исчерпывающий перечень для описания «придурков из Джорджии» — так персонажей спектакля, не сговариваясь, окрестили критики. Решительно все в «Табачной дороге» непроходимо тупы: текст пьесы по большей части состоит из бесконечных обращений к Богу (два наиболее комичных и безумных персонажа — Джитер и Бесси — непрерывно передают окружающим его послания), жалоб Лова на холодность его юной жены и эскапад самодовольного Дьюда. В этой причудливой языковой стихии разворачиваются нехитрые события, которые могут быть описаны как комическая пантомима. Так, Джитер осуществляет целую операцию по захвату мешка репы — все его движения зафиксированы в ремарках: от первого поворота головы до бегства с мешком. Элли-Мэй прижимается к Лову, а Бесси и Дьюд — друг к другу. Когда Лов отвергает Элли-Мэй, та с палкой бросается на Перл. Помогая Перл сбежать, Ада кусает Джитера за руку, после чего падает замертво. Её смерть, впрочем, оставляет абсолютно равнодушной сына («Кажется, она умерла») и в большой степени мужа («Лов, вы с Дьюдом пойдите в поля и найдите лучшее место, чтобы ее похоронить. Выройте большую яму — Аде это понравится») (TR: 642). К смерти здесь вообще относятся с хладнокровием петрушечной комедии. Так, в самом начале Дьюд пинает мяч и целит им в том числе в свою старую бабушку, угрожая снести ей голову — она едва спасается, уползая в дом. На увещевания отца Дьюд отвечает: «Заткнись. Ты так же желаешь ей смерти, как все остальные, хоть она и твоя мать» (TR: 601). В финале тема этой молчаливо появляющейся старухи получит неожиданное завершение.

> АДА: Сходи в поле и принеси палки для костра.
> ЭЛЛИ-МЭЙ: Пусть старуха сходит.
> АДА: Ее здесь нет.
> ЭЛЛИ-МЭЙ: А где она?
> АДА: Наверное, умерла (TR: 634).

Герои неизменно проявляют себя телесно, причем нарочитая неподвижность — когда прямо на земле засыпает Джитер или в нерешительности замирает Перл — тоже вписывается в эту партитуру. Действенная линия «Табачной дороги» напоминает площадной фарс — с мешком, палкой, мячом, вульгарно выраженными плотскими желаниями, кощунственной божбой, безмолвным шарканьем старухи и нарочитым небрежением к смерти.

Ключевые персонажи «Табачной дороги» (их образы оттенены бессловесными, точно животные, бабушкой Лестер и Перл) жестоки и сладострастны, и актеры играли их в соответствующей «отвязной» манере, но с разными оттенками. Мод Оделл в роли Бесси была похожа на бывшую проститутку (намек на это, как и на ее перверсивные сексуальные практики, есть и в репликах Дьюда). Это впечатление усиливалось тем, что на фоне остальных оборванцев она выглядела слишком нарядно: с макияжем, в ярком платье в цветочек и в бусах. Дьюд Сэма Бирда был настоящим дикарем, играющим то с мячом, то с колесом от машины. Патрисия Квин в роли бабушки Лестер выглядела как колдунья из сказки — космы седых волос, выбиваясь из-под повязанного банданой платка, наполовину скрывали ее лицо.

Сцена из спектакля. На переднем плане — Элли-Мэй и Лов. Источник: Blum, Daniel. *A Pictorial History of the American Theatre*. New York: Greenberg, 1950.

Элли-Мэй в исполнении Рут Хантер была беззастенчиво развязной: фотографии демонстрируют ее то в горделивой позе у изгороди, то лежащей на Лове — на глазах у всей семьи, — в то время как разрез на ее истрепанном платье обнажает ногу почти до бедра [Blum 1950: 212]. Сверхзадачей Ады в исполнении Ады Вичерли была покупка нового платья — хотя бы только для собственных похорон. Отклики рецензентов сохранили для истории представление о качестве игры «звезды» премьерной постановки Генри Халла: о его спокойном, разнообразном и абсолютно органичном существовании на сцене. Его персонаж сочетал в себе безнравственность и сентиментальность, гедонизм и любопытство, саркастичность и пафос. Критики с удивлением обнаруживали, что обаянию этого изборожденного морщинами (артисту в это время было всего лишь сорок три!) имморалиста невозможно было не поддаться. Да и сочетание нищеты и расслабленности таило в себе колоссальный комический потенциал. Впрочем, уже в 1934 г. востребованного киноиндустрией Халла (всего за свою карьеру он снялся более чем в семидесяти картинах) сменил водевильный комик Джеймс Бартон. Бартон играл Джитера в течение последующих пяти лет — он выходил на сцену в этой роли более двух тысяч раз, и в его исполнении спектакль давал все больший крен в сторону эксцентрики.

Сцена из спектакля. Элли-Мэй, Ада, Джитер.
Источник: Нью-Йоркская публичная библиотека.

По традиции успешный спектакль превратился в мюзикл (он был написан, но так и не поставлен), а потом в кино. Вслед за экранизацией романа

Джона Стейнбека «Гроздья гнева» та же команда под руководством режиссера Джона Форда выпустила в 1941 г. комедийный фильм, лишенный и жестокости, и животной чувственности оригинала. (В данном случае оригиналом следует считать именно спектакль, а не роман: так, фильм предваряется титром с упоминанием феноменального успеха спектакля, который не сошел со сцены и к моменту премьеры картины.) В фильме Форда у Элли-Мэй нет заячьей губы, и она похожа на принцессу под личиной Золушки, Перл (и, соответственно, ключевая линия пьесы) отсутствует вовсе, а финал ожидаемо — так было и с экранизацией «Гроздьев гнева» — оптимистичен: Джитер получает землю. Это сентиментальная комедия, в которой нет почти ничего из того, что шокировало и привлекало зрителей в бродвейской постановке. Это неудивительно, потому что невозможно найти другую пьесу 1930-х, в которой кодекс Хейса[14] нарушался бы настолько откровенно и последовательно.

Рассматривая грандиозный успех спектакля «Табачная дорога» как культурный феномен, кажется возможным увидеть отголоски его мотивов и в Холли, центральном образе романа Трумена Капоте «Завтрак у Тиффани», хотя прямых доказательств этого влияния нет. Тем не менее в хрупкой героине Капоте угадывается сбежавшая от Лова и вдруг заговорившая Перл, а ее настоящее имя фонетически похоже на Элли-Мэй: фермер Док Голайтли говорит, что женился на Луламей Барнс в 1938-м, когда ей шел четырнадцатый год, а потом она сбежала.

Возможно, косвенным ответом на массовый успех «Табачной дороги» стал спектакль 1936 г. «Вспаханный закон» (в оригинале *Triple-A plowed under*) — первая поставленная в рамках Федерального театрального проекта «живая газета». В документальном спектакле Джозефа Люси речь шла о причинах нищеты фермеров, с одной стороны, и высоких ценах на продовольствие — с другой: о кризисе перепроизводства и путях его преодоления. Это была одна из самых зрелищных «живых газет» и одна из самых прямолинейных.

Спектакль «Табачная дорога» стал своеобразным гранд-гиньолем Великой депрессии, вскрыв ее нарывы и приглашая зрителей в кунсткамеру. Практики Федерального театрального проекта мыслились как лекарство от социальных язв и во многом преуспели, но

[14] См. Кодекс производства кинофильмов 1930-го года // Сеанс. 2008. № 37–38. С. 186–194.

повторить успех «грязной пьесы» ни одной сценической постановке эпохи не удалось. Возможно, целебная сила крылась в самом смехе — грубом и безжалостном, — который вызывала у миллионов зрителей «Табачная дорога».

REFERENCES

Blum 1950 — Blum, Daniel. *A Pictorial History of the American Theatre*. New York: Greenberg, 1950.

Cook 1976 — Cook, Silvia Jenkins. *From “Tobacco Road” to “Route 66”*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1976.

Fearnow 1997 — Fearnow, Mark. *The American Stage and the Great Depression*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Houchin 2009 — Houchin, John H. *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Lombardo 2011 — Lombardo, Paul A. *A Century of Eugenics in America: From the Indiana Experiment to the Human Genome Era*. Bloomington and Indianopolis: Indiana University Press, 2011.

Wengrow 1990 — Wengrow, Arnold. *Robert Redington Sharpe. The Life of a Theatre Designer*. Cambridge: Harvard Theatre Collection, 1990.

© 2024, Ю.А. Клейман

Дата поступления в редакцию: 04.04.2024
Дата одобрения рецензентами: 29.04.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Yulia A. Kleiman

Received: 04 Apr. 2024
Approved after reviewing: 29 Apr. 2024
Date of *publication:* 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-271-290
https://elibrary.ru/HGNTKW
УДК 821.111(73).0+821.161.1Р.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Александра ФИСЕНКО

«АМЕРИКА» И ЛИТЕРАТУРА: К ИСТОРИИ ЖУРНАЛА В ПОСЛЕВОЕННОМ СССР (1944-1952 гг.)

***Аннотация**:* Яркой иллюстрацией успехов американо-советской дипломатии в период союзнических отношений стал журнал «Америка», издававшийся в Соединенных Штатах на русском языке и распространявшийся на территории СССР. Журнал был призван информировать советских граждан о реальной американской жизни, знакомить их с достижениями США в сфере науки и культуры. Важной представляется репрезентация на страницах журнала американской литературы, в первую очередь, новых для советских читателей авторов и впервые переведенных на русский язык рассказов уже известных писателей. В статье делается вывод о том, что вслед за остальным содержанием журнала, литературный его раздел стремился продемонстрировать процветание Америки, а также подчеркнуть близость американской и русской культур. Однако после войны отношения между двумя странами вновь пошли на спад. СССР продолжил переводить, цензурировать и выпускать на советские прилавки журнал «Америка», но вместе с тем началась целенаправленная кампания по его дискредитации в отечественной прессе. В 1952 г. символ советско-американского союзничества во Второй мировой прекратил свое существование до перезапуска четырьмя годами позже. На основе советской прессы и материалов РГАЛИ, АВП и РГАСПИ реконструируется история издания журнала: приводятся фрагменты стенограмм бесед и переписки посла США в СССР У.А. Гарримана и В.М. Молотова, первого заместителя министра иностранных дел СССР А.А. Громыко и поверенного в делах США в СССР У. Барбура, а также выдержки из докладных записок Агитпропа ЦК.

***Ключевые слова**:* журнал «Америка», советско-американские контакты, цензура, американская литература, пресса, Вторая мировая война, холодная война.

Информация об авторе: Фисенко Александра Сергеевна, аспирант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия; младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-5062-261X. E-mail: alexa_fisenko@mail.ru.

Для цитирования: *Фисенко А.С.* «Америка» и литература: к истории журнала в послевоенном СССР (1944–1952 гг.) // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 271–290. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-271-290

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf. ru/project/23-18-00393/.

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-271-290
https://elibrary.ru/HGNTKW
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Aleksandra FISENKO

AMERIKA AND LITERATURE: ON THE HISTORY OF THE MAGAZINE IN THE POSTWAR USSR (1944–1952)

Abstract: A vivid illustration of the successes of U.S.–Soviet diplomacy during the period of allied relations was the magazine *Amerika*, published in the United States in Russian and distributed in the USSR. The magazine was intended to inform Soviet citizens about real American life, familiarize them with the achievements of the United States in science and culture. It was important to present American literature on the pages of the magazine: authors new to Soviet readers and stories by well-known writers translated into Russian for the first time. The article concludes that, along with the rest of the magazine's content, its literary section sought to demonstrate American prosperity and emphasize the closeness of American and Russian cultures. After the war, however, relations between the two countries went into decline again. The USSR continued to translate, censor, and distribute *Amerika*, but at the same time launched a campaign against the magazine in the Soviet press. In 1952, the symbol of US — Soviet alliance of 1941–1945 ceased to exist. The canceled project was restarted however four years later. The history of the magazine is reconstructed on the basis of Soviet press and archival materials, including transcripts of conversations, Agitprop reports, correspondence between the U.S. Ambassador to the USSR W.A. Harriman and V.M. Molotov, the First Deputy Minister of Foreign Affairs of the USSR A.A. Gromyko and the U.S. Charge d'Affaires in the USSR W. Barbour.

Keywords: *Amerika* magazine, Soviet-American contacts, censorship, American literature, press, World War II, Cold War.

Information about the author: Aleksandra S. Fisenko, PhD Candidate, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia; Junior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-5062-261X. E-mail: alexa_fisenko@mail.ru.

For citation: Fisenko, Aleksandra. "*Amerika* and Literature: on the History of the Magazine in the Postwar USSR (1944–1952)." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 271–290. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-271-290

Acknowledgements: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Scientific Fund, grant no. 23-18-00393 "Russia and the West viewing each other: Literature at the intersection of culture and politics, XX century", https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Иллюстрированный журнал «Америка» — уникальное явление в истории советско-американских отношений, которое стало едва ли не последним проявлением дружбы между Советским Союзом и США в преддверии холодной войны. Окончание войны в Европе, по замечанию историка В.О. Печатнова, ослабило нужду в советском союзнике, а смерть Ф. Рузвельта и приход в Белый дом Г. Трумэна спровоцировали подъем антисоветских настроений [Печатнов 2010: 29–30]. В СССР происходили зеркальные процессы, но тем не менее еще в течение какого-то времени оба государства были заинтересованы в том, чтобы оставить рычаги культурного влияния друг на друга, иметь каналы для осуществления пропаганды в условиях начинающейся холодной войны.

Журнал «Америка» был призван информировать советских граждан об американской жизни. Подобные цели преследовала и еженедельная газета «Британский союзник», распространявшаяся в нашей стране с августа 1942 г., однако «Америка», повторяя стиль американского еженедельника *Life*, выделялась среди других изданий высококачественной бумагой, яркой полиграфией и обилием фотографий. Этот журнал был единственным разрешенным американским печатным СМИ в СССР и служил источником представлений (подкрепленных яркими визуальными образами) о США — об американской науке, кинематографе, литературе, спорте, моде, архитектуре, географии, общественно-политическом устройстве и повседневной жизни. В настоящей статье с опорой на архивные источники предпринята попытка реконструкции истории журнала в СССР с 1944 по 1952 гг.

Переговоры об этом проекте начались еще в ноябре 1943 г.; идея была изложена послом США в Советском Союзе Уильямом Авереллом Гарриманом в письме к народному комиссару иностранных дел СССР В.М. Молотову от 12 ноября 1943 г. В это время Советский Союз представлялся США «сильным, жизнеспособным и дружественным государством, [...] “доблестным союзником” во время войны и в организации послевоенного мира» [Печатнов 2010: 28]. Гарриман пишет:

> Я полагаю, что мы все будем согласны в том, что жизненно важным является стимулирование обмена публикуемой информацией между Советским Союзом и Соединенными Штатами. Отношения между нашими двумя странами должны, для того чтобы они были прочными,

> быть основаны на сочувственном понимании наших народов и на дружбе между ними[1].

Для осуществления этой цели посол предлагает, в числе прочего, издавать в СССР «ежемесячно научный и деловой журнал с ограниченным тиражом, в котором освещалась бы пресса Соединенных Штатов, излагались бы авторитетные статьи о войне, а также новости из всех областей науки и искусства»[2]. Поначалу Молотов, а за ним и заместитель наркома иностранных дел СССР С.А. Лозовский воспринимают эту идею неохотно, с опаской интересуются о методах цензурирования материала и склоняются скорее к тому, чтобы отказать Гарриману в реализации его замысла[3].

Тем не менее в 1944 г. было заключено обоюдное соглашение: десять тысяч экземпляров американского журнала должны были распространяться «Союзпечатью», и в то же время информационный бюллетень под названием *USSR* (который стал продолжением выходившего с 1930 по 1941 гг. журнала «СССР на стройке» — *USSR in Construction*) издавался и реализовывался советским посольством на территории Соединенных Штатов.

О порядке распространения в СССР американских журналов 8 сентября 1944 г. Агитпроп ЦК докладывал тогдашнему своему куратору, секретарю ЦК ВКП(б) А.С. Щербакову:

> НКИД СССР договорился с министерством иностранных дел США об издании в Америке на английском языке советского иллюстрированного ежемесячника для распространения его среди американцев и об издании на русском языке американских журналов «Америка» и «Америка в иллюстрациях» для распространения в СССР. Выход первых номеров журналов «Америка» и «Америка в иллюстрациях» предполагается 1-го октября с.г. тиражом 10.000 экз. каждый[4].

Однако бюллетень, судя по ноте МИДа СССР американскому посольству от 27 июля 1952 г., издавался в США еще с 1941 г., то есть задолго до того, как журнал «Америка» начал распространяться

---

[1] АВП РФ. Ф. 6. Оп. 5. П. 28. Д. 326. Л. 52.

[2] Там же. Л. 53-54.

[3] АВП РФ. Ф. 06. Оп. 6. П. 3. Д. 31. Л. 19–22.

[4] Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / ред. А.Н. Яковлева. М.: МФД; Материк, 2005. С. 645.

в Советском Союзе. Вероятно, соглашение Молотова и Гарримана подразумевало расширение функций и информационного охвата бюллетеня в Америке. Из ноты становится понятно, что, по мнению СССР, распространению информационного бюллетеня в США чинились всевозможные препятствия:

> Посольство не имеет никаких оснований также говорить о каких-то привилегиях, которыми пользуется «Информационный бюллетень» советского посольства в Вашингтоне. Никакими привилегиями он не пользуется. Наоборот, как известно правительству США, американская печать и некоторые члены конгресса США на протяжении длительного времени ведут кампанию, направленную против «Информационного бюллетеня СССР», а американские должностные лица систематически чинят всяческие препятствия распространению этого Бюллетеня на территории США[5].

Американская пресса радостно приветствовала начало выпуска журнала в России. Газета *The New York Times* писала:

> Решительный призыв президента Рузвельта к поддержанию дружественных отношений между Соединенными Штатами, Советским Союзом и Великобританией и построению на этих новых основах мирного и продуктивного сотрудничества для будущих поколений содержится в иллюстрированном журнале «Америка», первый тираж которого выйдет в свет и будет распространен по Советскому Союзу уже на этой неделе[6].

С тем же воодушевлением отзывалась *Time*:

> Чтобы помочь выиграть войну, США отправили России поставки по ленд-лизу на сумму около 10 800 000 000 долларов. Чтобы помочь русским лучше понять своих американских союзников, США в прошлом году выпустили русскоязычный журнал «Америка»[7].

---

[5] АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 36. П. 253. Д. 1. Л. 85–87. Цит. по: Сталин и космополитизм. С. 647.

[6] “Magazine Informs Soviet on U.S. Life.” *The New York Times* (April 16, 1945): 20.

[7] “The Press: *Amerika* for the Russians.” *Time* (March 4, 1946). https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,801770,00.html

Первый номер «Америки» вышел в свет в 1944 г. тиражом 10 000 экземпляров, но уже год спустя, в начале своей миссии, посол Уильям Беделл Смит получил от Министерства иностранных дел разрешение увеличить тираж до 50 000 экземпляров при цене десять рублей за номер (средняя зарплата в СССР на то время составляла около 500 р.). По данным американских исследователей, доходы журнала, которые возвращались в казну Соединенных Штатов, делали его самоокупающимся проектом [Peet 1951: 18]. Однако в Советском Союзе, особенно с наступлением острой фазы холодной войны, напротив, указывали на то, что «Америка» не пользовалась спросом и существовала лишь благодаря огромным вложениям пропагандистских институций США[8] — речь об этом пойдет ниже.

Историю издания журнала можно разделить на два периода:

1. С 1944 по 1945 гг. журнал издавался Управлением военной информации[9]. За это время вышло 6 номеров: один в 1944 г. и пять большеформатных в 1945 г., каждый из которых был призван информировать советских читателей о вкладе Америки в общую победу, координации действий союзников, а также знакомить с искусством, культурой, наукой, политическими институтами, городами США:

> Ключевым понятием этих шести номеров стало “сотрудничество” в самом широком смысле этого слова. [...] в 1945 г. единственный раз за всю 40-летнюю историю существования журнала был упомянут ответный ленд-лиз из Советского Союза в США как содействовавший победам американских вооруженных сил над нацистами [Хахаева 1989: 57–60].

В целом, этот период характеризуется высокой оценкой совместных усилий Америки и Советского Союза и стремлением к будущему сотрудничеству.

---

[8] *Бюкар А.* Правда об американских дипломатах. М.: Издание «Литературной Газеты», 1949. С. 79. Аннабел Бюкар — американская перебежчица; несколько лет работала в американском посольстве в Москве. В 1949 г. попросила политического убежища в СССР и в том же году под ее именем вышла книга «Правда об американских дипломатах», в которой в том числе содержатся сведения о распространении в Советском Союзе журнала «Америка».

[9] Управление военной информации (United States Office of War Information) — создано 13 июня 1942 г. по инициативе президента Ф. Рузвельта и расформировано 31 августа 1945 г. Возглавлялось Э. Дэвисом.

2. С 1946 по 1952 гг. журнал издавался Управлением международной информации и культурных обменов[10]. Первые номера журнала 1946 г. (№ 6–9), по замечанию В.Н. Хахаевой,

> несли на себе отпечаток переходности, когда не была еще разработана целостная концепция американо-советских отношений, не выработана стратегия пропаганды, но выявлялась общая установка на отход от сотрудничества с Советским Союзом и утверждение мирового лидерства Америки» [Хахаева 1989: 62].

Позже такая концепция была разработана: через эссе о видных американских политических деятелях доносилась мысль о том, что Америка с самого начала была основана на принципах демократизма; статьи о достижениях науки, техники и культуры демонстрировали успехи в социально-политической сфере; очерки о городах и природных зонах рисовали образ США как некоего сказочного Эльдорадо.

Проект распространения журнала в СССР 1944-го г. включал в себя следующие пункты:

1. Выделение для подписки и розницы по 5 000 экземпляров.

2. Прием подписки намечается провести в центрах союзных и автономных республик, краев и областей для строго ограниченного круга руководящих работников.

3. Розничная продажа будет производиться в некоторых центрах союзных республик и в тех городах, которые часто посещаются представителями союзных государств. В Москве продажа будет производиться в киосках Союзпечати при некоторых центральных организациях (ЦК ВКП(б), СНК СССР, НКВД и т. д.), в гостиницах и в центре города[11].

Издание действительно пользовалось спросом: несмотря на достаточно высокую цену, до 1950 г. почти все выпуски раскупались вскоре после поступления в киоски «Союзпечати». В 1947 г. советник руководителя НКИД генерал-лейтенант А.А. Игнатьев на запрос об отправке ему всех вышедших на тот момент номеров «Америки» получил от отдела распространения редакции журнала при посольстве США письмо, в котором говорилось о том, что у них не нашлось

[10] Управление международной информации и культурных обменов (Office of International Information and Cultural Affairs; после 1947 г. — Office of International Information and Educational Exchange), возглавляемый У. Бентоном.

[11] Сталин и космополитизм. С. 645–646.

для него полного комплекта выпусков: «Нами, — пишет Аннабел Бюкар, — сделан запрос в Америку о присылке недостающих номеров, и с получением их мы с удовольствием дошлем Вам недостающие»[12].

Издание журнала представляло собой весьма трудоемкий процесс, поскольку все статьи, написанные в Америке, должны были отправляться в Информационную службу Соединенных Штатов в Москве. Перевод осуществлялся в СССР, затем весь номер тщательно проверялся советской цензурой и после этого, вместе с правками, отправлялся обратно в Нью-Йорк. В редких случаях некоторые статьи отклонялись, однако это было скорее исключением из правил: излишнее «закручивание гаек» поставило бы под угрозу договоренности, заключенные на высшем дипломатическом уровне. Таким образом, с момента включения статьи в номер до того, как готовый журнал попадал в руки советского читателя, могло пройти полгода, и поэтому все его материалы должны были быть вне времени, вызывать интерес даже в своем «замороженном» виде. Наряду с оригинальными материалами, подготовленными специально для журнала «Америка», часто использовались переведенные статьи из различных периодических и научных изданий, что давало советским читателям возможность познакомиться американским газетно-журнальным миром и лучшими образцами публицистики. В период с 1944 по 1952 гг. в «Америке» были помещены материалы из 28 журналов и газет. Приоритетными изданиями были: *The Saturday Evening Post* (11 статей), *The New York Times Magazine* (6 статей), *Harper's Magazine* (5 статей), *Life* (5 статей), *The New Yorker* (4 статьи), *The Atlantic Monthly* (3 статьи). В течение года могло выйти от четырех до двенадцати номеров журнала, в период с 1944 по 1952 гг. было издано 53 выпуска.

В настоящей статье нас в первую очередь интересуют представленные в «Америке» литературные произведения, критические статьи и заметки, призванные составить у советского читателя положительное мнение о культурной жизни США, а также познакомить его с ранее не переводившимися в СССР авторами и неосвещенными в советской прессе литературными течениями. Впрочем, в 1940-е гг. литературоведческие статьи в журнале по преимуществу были посвящены проверенным временем классикам американской литературы. Тем не менее эти материалы несли важную просветительскую функцию: советский читатель до этого момента получал представление

[12] РГАЛИ. Ф.1403. Оп. 1. Ед. хр. 834. Л. 1.

о литературе США только из статей советских критиков и редких, специально отобранных для перевода «проверенных» американских работ, написанных в основном критиками-коммунистами.

В самых первых выпусках практически не отводилось места литературе: для издателей более важным представлялось подвести итоги войны, победоносно завершившейся на европейском континенте, представить советской аудитории своих героических командиров, напомнить про помощь, которую США оказали союзникам в разгроме гитлеровской Германии. Первой непосредственно литературной заметкой стала статья в пятом номере «Америки», посвященная Хэмлину Гарленду, крупному писателю, «страстному и ярому проповеднику реализма в литературе»[13] (который до сих пор остается непереведенным на русский язык). В следующих выпусках отдельные статьи также были посвящены Вашингтону Ирвингу, Роберту Фросту, Томасу Вулфу и другим выдающимся писателям прошлого и современности. Как правило, у подобных заметок отсутствовало указание на авторство.

В выпусках № 7–9 под общим заголовком «Что представляет собой американская литература» печатались выдержки из одноименной книги[14] крупного американского литературоведа, ответственного редактора «Кембриджской истории американской литературы» Карла Ван Дорена. Советские читатели получили возможность, пусть и в сокращенном виде, познакомиться с историей литературы США от проповедей Джонатана Эдвардса (1703–1758) до романов нобелевского лауреата Синклера Льюиса (1885–1951). Выдержки из статей Ван Дорена носили обзорный характер и прославляли успехи американской словесности на всех этапах ее развития, особенно в первой половине XX в. («Первое поколение писателей нашего века являет большее разнообразие, чем любое другое поколение в истории литературы Америки»[15]).

Отдельный интерес представляет цикл статей профессора Колумбийского университета Дороти Брюстер «Русское влияние на американскую литературу», который начал печататься с 16-го номера

[13] Гамлин Гарланд: писатель боролся за реализм в американской литературе // Америка. 1945. № 5. С. 65.

[14] Van Doren, Carl. *What is American Literature?* New York: W. Morrow and Company, 1935.

[15] *Ван Дорен К.* Что представляет собой американская литература // Америка. 1946. № 9. С. 31.

«Америки». С первых страниц Брюстер отмечает огромное влияние творчества Тургенева и Толстого на таких американских писателей, как Уильям Хоуэллс, Генри Джеймс, Стивен Крейн и Сара Орн Джуит. Автор прослеживает изменение представлений о России, поначалу как о «неизведанной, далекой стране, где на занесенных снегами равнинах путешественников преследовали воющие волки»[16], а затем как о месте, где живут и творят близкие американцам по духу писатели. Творческий метод Тургенева и его «суровый реализм», философия произведений Толстого (в первую очередь, «Войны и мира» и «Севастопольских рассказов»), раскрывшаяся в романе «Преступление и наказание» русская душа, «силящаяся сбросить с себя великий гнет и заговорить в полный голос»[17], проповедуемая Достоевским идея христианского спасения через страдания, по мнению исследовательницы, постепенно прижились на американской почве и нашли живой отклик в творчестве писателей США.

В девятом выпуске на страницах журнала впервые появляется непосредственно литературное произведение: рассказ Амброза Бирса «Случай на мосту» в ранее изданном переводе В. Топер[18]. Важно отметить, что это был едва ли не единственный раз, когда в «Америке» печаталось знакомое («Случай…» издавался и в Российской империи, и в СССР как минимум шесть раз) советскому читателю американское произведение. В последующих номерах авторы журнала, за редким исключением, подбирали либо молодых писателей, либо тех, которые прежде не интересовали советских литературных критиков, переводчиков и издателей. В их числе были Кларенс Дэй (№ 10, «Как я учился играть на скрипке»), Джессамина Уэст (№ 11, «Дедушка и внучка»), Маргарет Мэннерс (№ 14, «Труп в сарае»), Марджори Киннан Роулингс (№ 16, «Моя мама живет в Менвиле»), Ричард Генри Дан (№ 17, «Два года в матросах»), Уилла Кэсер (№ 18, «Сосед Розики»), Джордж Стюарт (№ 20, «Ураган»), Джон Томасон (№ 21, «В Техасе»), Дэвид Дэйонг (№ 22, «Отражение в зеркале», «Телята»), Агнеса Морлей Кливланд (№ 23, «Край, где нет места для лэди»), Мэри Эндрюс (№ 28, «Высшее воздаяние народа»), Джозеф Кросс (№ 29, «Шахматный ход Френсиса Барона»), Франк Стоктон (№ 30, «Девушка или тигр»),

---

16 *Брюстер Д.* Русское влияние на американскую литературу. Часть I // Америка. 1947. № 16. С. 56.

17 Там же. С. 59.

18 *Бирс А.* Случай на мосту через Совиный ручей / Бирс А. Рассказы. М.: Худож. лит., 1938. С. 82–95.

Фрэнк Гилберт мл., Эрнестина Карей (№ 33, «Дюжиной дешевле») и др. К каждому рассказу, как правило, прилагалась краткая заметка о биографии его автора, достигнутых к этому моменту литературных успехах, а также о художественной ценности и месте приведенного произведения в творчестве писателя, например:

> Джессамина Уэст, молодая американская писательница, родилась на Среднем Западе, в штате Индиана. Состоя членом «Общества квакеров», Уэст описывала преимущественно знакомую ей среду, глубокую веру и безмятежную жизнь этих людей. Сборник рассказов «Дружеский совет», вышедший в свет в 1945 году, получил всеобщее признание и выдвинул Уэст в ряды писателей, способных создавать героев без излишних сентиментальностей и преувеличений. Ее персонажи реальны потому, что автор показывает нам, как внутреннюю их сущность, так и внешние проявления их чувств.
>
> В рассказе «Дедушка и внучка», написанном Джессаминой Уэст в Калифорнии, она отошла от излюбленного сюжета описания жизни квакеров. Это произведение служит хорошим примером проникновения писательницы во внутренний мир своей героини. [...] Джессамина Уэст пишет свободно и искренно, и лишь немногие современные рассказы на подобные темы звучат так просто и задушевно, как «Дедушка и внучка»[19].

Кроме того, печатались непереведенные ранее произведения авторов, как уже полюбившихся советскому читателю, так и знакомых по отдельным публикациям в прессе и сборниках американских рассказов: У. Фолкнера (№ 10), Э. Хемингуэя (№ 15), К. Сэндберга (№ 22), Дж. Стейнбека (№ 27), Р. Фроста (№ 31), Т. Вулфа (№ 34) и др. Так, к примеру, возможность прочесть на русском языке рассказ Уильяма Фолкнера (до 1946 г. знакомого советским читателям лишь по отрывкам произведений, печатавшихся в сборнике «Американская новелла XX века» (1934), в газете «Молодежь Грузии», в журналах «Литературный современник», «За рубежом») «Два солдата» имели только читатели «Америки»: в советской печати он появился лишь спустя 12 лет, в более удачном переводе А.А. Кистяковского[20]. Име-

[19] Америка. 1946. № 11. С. 66.

[20] *Фолкнер У.* Два солдата // Фолкнер У. Собрание рассказов / ред. А.М. Зверева, К.А. Федоровой. М.: Наука, 1978. С. 48–58. (Серия «Литературные памятники»).

на переводчиков в журнале, к сожалению, никогда не указывалась; перевод, как правило, был близок к подстрочнику и не стремился подражать художественной манере того или иного автора.

Судьбу рассказа Фолкнера разделил фрагмент романа «Райские пастбища» (в журнале он был озаглавлен как «Пат Хамбертс») Джона Стейнбека — автора, давно признанного советской литературной критикой за его роман «Гроздья гнева». Несмотря на популярность американского писателя, с полной версией романа «Райские пастбища» в СССР смогли ознакомиться только в 1984 г., когда появился первый из шести томов собрания сочинений Стейнбека[21]. Та же участь ожидала и Томаса Вулфа: выдержки из его романов «Паутина и скала» и «О времени и реке» были опубликованы в «Америке» в 1949 г., но вновь удостоились внимания уже российских издателей в 2000 и 2016[22] гг. соответственно. Отобранный же редакцией журнала пейзажный очерк Хемингуэя «Долина Кларкс-Форкс, штат Вайоминг» мелькнул в русскоязычном литературном пространстве в первый и последний раз.

Кроме перечисленного, начиная с 31-го номера, по просьбам советских читателей, изучающих английский язык, в журнале начинают публиковаться «труднопереводимые отрывки из прозы и стихотворений — характерные образцы американской литературы»[23]: “The Inaguration of Washington” Вашингтона Ирвинга, “Looking for a Sunset Bird” Роберта Фроста, “A Wind-Storm in the Forest” Джона Мьюра, “A Canary Named Hidge” Густава Экстейна, “Sonnet” Эдны Сент-Винсент Миллэй и др.

Поскольку, с точки зрения официальной партийной линии, «лучшее в американской литературе было в значительной степени заимствовано из русских источников» [Brown 1962: 169], а многие писатели, которые до войны считались близкими по духу, теперь, в условиях начавшейся холодной войны, клеймились как «ренегаты» и «приспешники капиталистического варварства», выбор современной американской литературы, допустимый к изданию в послевоенном СССР, стал крайне небольшим. Тем не менее советская цензура,

[21] *Стейнбек Дж.* Райские пастбища / пер. Е. Коротковой // Стейнбек Дж. Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1984. Т. 1. С. 229–397.

[22] *Вулф Т.* Паутина и скала. М.: Остожье, 2000. 671 с.; *Вулф Т.* О времени и о реке // Вулф Т. Собр. соч.: в 5 т. М.: Терра, 2016. Т. 2. С. 5–606.

[23] Урок английского языка // Америка. 1949. № 31. С. 58.

ввиду их безобидности, одобрила все выбранные редакторами журнала рассказы. Чаще всего это были истории о непростых семейных отношениях или об особенностях той или иной профессии, детективы, природные и городские зарисовки, сказочно-притчевые повествования — во всех этих рассказах отсутствовала ярко выраженная идеологическая подоплека, выявить которую можно было разве что по незначительным деталям. В некоторых историях упоминается, например, что в США предостаточно рабочих мест (советская пресса утверждала обратное) или подчеркиваются укрепляющиеся позиции женщин в американском обществе, и при этом полностью отсутствуют полюбившиеся советским литературным функционерам темы, касающиеся тяжелой жизни темнокожего населения или последствий Великой депрессии, выставляющие американскую политику и экономику в невыгодном свете. По замечанию отечественных исследователей, журнал «воздействовал на советских читателей комплексно: на сознание и подсознание, на разум и эмоции, внедрял в сознание логические концепты и их образно-чувственные эквиваленты — социальные мифы, создавал новые ассоциативные ряды и динамические стереотипы» [Хахаева 1989: 206].

В «Америке» также встречались статьи на различные окололитературные темы: фольклор, постановки классических произведений на сцене, экранизации романов писателей США и Великобритании, издательские процессы, устройство библиотек и проекты, которые в них реализуются. Так, к примеру, в 1946 г. появилась заметка об американском Обществе помощи России в войне — РУР (Russian War Relief, осн. 1941), которое собирало книги для советских библиотек. Руководитель общества Эдвард Картер заявляет:

> Учитывая, что американская литература лучше всего отражает культуру и традиции страны и, тем самым, содействует взаимопониманию, столь важному для обеспечения мира, многие общины с энтузиазмом откликнулись на призывы собрать миллион книг для восстановления разграбленных библиотек Советского Союза. Хотя кампания еще только развертывается, ее успех очевиден. На сегодняшний день уже отправлено восемь посылок с книгами американских классиков. На склады «Общества помощи России» ежедневно поступают тысячи книг, посылаемые со всех концов страны библиотеками и школами, церковными общинами и профсоюзами[24].

[24] Американское общество собирает книги для советских библиотек // Америка. 1946. № 8. С. 72.

Выпуск № 23 (1949 г.) содержит подробный обзор премьер спектаклей по пьесам российских и советских драматургов, которые ежегодно ставятся на американской сцене. Автор статьи пишет:

> Поражает обилие в США книг, статей, очерков, посвященных театральному искусству старой и современной России. [...] На курсах, организованных при Американской театральной студии, русские преподаватели знакомили слушателей с системой Станиславского. [...] Некоторые американские пьесы написаны в манере русских классиков[25].

Большой иллюстрированный разворот в этом номере отводится нью-йоркской постановке «Преступления и наказания»[26], которая, судя по представленным отзывам американской прессы, пользовалась большим успехом и окончательно развеяла представление о русской литературе как о чем-то «мрачном и унылом», позволила рассмотреть «изумительный юмор, порою простодушный, а порою и хлесткий, бьющий “не в бровь, а в глаз”»[27].

По замечанию К.А. Чунихина,

> на заре холодной войны Правительство США еще не разработало какой-либо четкой стратегии репрезентации достижений американской культуры как инструмента идеологического и психологического давления», отчего репрезентация искусства в журнале напоминает скорее «некоторую пассивную защитную реакцию на бытовавшие [...] в Советском Союзе мнения, что США — страна с высокой материальной и низкой духовной культурой [Чунихин 2012: 24].

Когда отношения между двумя странами резко пошли на спад, в СССР продолжали переводить, цензурировать и выпускать на прилавки журнал «Америка», но вместе с тем начали целенаправленную кампанию по его дискредитации в прессе. План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды был подробно изложен в документе Агитпропа ЦК от 1.03.1949. В числе прочего требовалось систематически публиковать в крупных советских периодических из-

25 Русский театр и американская сцена // Америка. 1949. № 23. С. 58.

26 Постановка Роберта Шериффа. Спектакль шел на Бродвее в 1947–1948 гг.

27 Русский театр и американская сцена. С. 62.

даниях «материалы, статьи, памфлеты, разоблачающие агрессивные планы американского империализма, антинародный характер общественного и государственного строя США, развенчивающие басни американской пропаганды о “процветании” Америки, показывающие глубокие противоречия экономики США, лживость буржуазной демократии, маразм буржуазной культуры и нравов современной Америки», издать несколько антиамериканских памфлетов и очерков; написать и поставить на сцене тематические пьесы; Всесоюзному обществу по распространению политических и научных знаний — «расширить тематику и увеличить количество публичных лекций, посвященных разоблачению агрессивных планов мирового господства американского империализма, развенчанию культуры, быта и нравов современной Америки, привлекая к чтению лекций на эти темы лучшие силы научной, технической и художественной интеллигенции»[28] и т. д. Кампания велась повсеместно в культуре и в науке и заметно повлияла на издательскую политику и отечественную американистику [см. Панов, Панова 2017].

Большинство негативных отзывов о журнале касались фальшивого, на взгляд советских критиков, изображения американского общества, подтасовки фактов, замалчивания страданий «обездоленного капитализмом народа»[29]. О транслируемом журналом взгляде на современную американскую литературу подробно высказался один из крупнейших советских литературоведов И. Анисимов:

> Значительная часть очередного, восемнадцатого, номера посвящена литературе. Здесь журнал невольно приоткрывает завесу над неприглядными американскими нравами.
>
> Открывается номер статьей некоего Ньютона Арвина «Новейшие американские писатели». Названный исследователь начинает с характеристики «натуралистической школы», которая, по ею мнению, господствовала раньше в американской литературе. При этом он не стесняется дать заведомо фальсифицированное представление о ряде крупных американских писателей.
>
> Так, он утверждает, что Фрэнк Норрис писал об «эксплуатации железных дорог, выращивании пшеницы», хотя каждому, читавшему

[28] «План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время». Документ Агитпропа ЦК / Сталин и космополитизм. С. 321–322.

[29] *Заславский Д.* О журнале «Америка» // Правда. 1951. 4 июня. С. 3.

> этого автора, известно, что он писал о чудовищных представлениях американского капитализма. Далее автор статьи утверждает, что Эптон Синклер писал о «мясной промышленности, добыче нефти и угля», скрывая при этом цинично увертливыми обозначениями такие книги Э. Синклера, как «Джунгли», «Нефть» и «Король-уголь», в которых он заклеймил позором американскую плутократию, за что подвергся в США преследованиям и до сих пор является «замалчиваемым» писателем.
>
> Синклер Льюис выглядит па страницах «Америки» как жалкий писака, изображающий «куплю-продажу недвижимого имущества и автомобильное производство», хотя всем известно, что социальные романы Синклера Льюиса, вплоть до его последних произведений «Гидеон Плэниш» и «Королевская кровь», содержат беспощадные разоблачении капиталистического варварства в Америке.
>
> Так же опошленно представлен в статье и великий американский писатель Теодор Драйзер.
>
> Таким образом, критик начинает с того, что пытается исказить и скомпрометировать все то значительное и крупное, что было в американской литературе XX века[30].

«Новые имена американской литературы» — Генри Миллер и Трумен Капоте — причисляются Анисимовым к «агентам долларовой диктатуры, врагам американского народа», угодливо прислуживающим «фашиствующим империалистам и мракобесам». В целом, критиком рисуется отвечавшая требованиям времени картина текущего положения дел в американской литературе, которая, по его словам, дает наглядное отображение морально-политического состояния общества. В русле главенствующей в советской прессе той эпохи установки на обличение бывших союзников по антигитлеровской коалиции, статьи о литературе, а также приведенные в журнале «Америка» художественные произведения называются «широковещательной литературной рекламой», «раскрашенным мифом процветания», не способными ввести в заблуждение прозорливого советского читателя.

По официальной версии, советские читатели «потеряли интерес» к «Америке», и поэтому СССР вернул 25 000 экземпляров, которые не удалось продать [Peet 1951: 19]:

[30] *Анисимов И.* Литературные агенты Уолл-стрита // Правда. 1948. 23 июля. С. 3.

> Посольство США в СССР усилило враждебную Советскому Союзу пропаганду на страницах этого журнала, что, естественно, не могло не привести к тому, что журнал «Америка» перестал пользоваться спросом со стороны советских читателей[31].

Обсуждению этого факта была посвящена десятиминутная беседа первого заместителя министра иностранных дел СССР А.А. Громыко с временным поверенным в делах США в СССР У. Барбуром в марте 1950 г. Барбур вручил Громыко ноту[32], в которой приводились сведения «Межкниги» об упадке спроса на журнал «Америка» в СССР. По мнению американского дипломата, система распространения журнала на момент беседы была несовершенна, свободной продаже издания чинились препятствия, т. е. не соблюдались условия, о которых была установлена договоренность между Молотовым и Гарриманом. Громыко заверил своего американского коллегу, что система распределения с 1945 г. не претерпела изменений, а проблема кроется исключительно в том, что «журнал меньше покупают в настоящее время, чем покупали ранее, и спрос на него резко сократился уже с начала 1949 г., хотя журнал продается более чем в 70 городах СССР»[33]. Барбур, в очередной раз напомнив о договоренности, заметил, что официальные издания посольства СССР в США распространяются свободно (вероятно, имелся в виду «Информационный бюллетень СССР» и прочая советская печатная продукция), и покинул кабинет Громыко, явно оставшись неудовлетворенным его ответами. В тот же день Барбур сообщил государственному секретарю США Д. Ачесону о беседе с А.А. Громыко. В телеграмме Барбур высказал мнение, что «общее впечатление от беседы состоит в том, что весьма маловероятно, чтобы советское правительство изменило занятую им позицию, и, по всей видимости, мы получим составленный в общих выражениях ответ в духе его утверждений о падении спроса, несмотря на попытки широкого распространения»[34].

---

31 АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 36. П. 253. Д. 1. Л. 86.

32 Внешнеторговое объединение «Международная книга» 31 декабря 1949 г. направило посольству США в СССР письмо, в котором сообщало о том, что с 1 января 1950 г. нераспроданные экземпляры журнала «Америка» не будут оплачиваться и будут возвращаться в посольство.

33 АВП РФ. Ф. 07. Оп. 23. П. 32. Д. 26. Л. 73–74.

34 *Foreign Relations of the United States*. 1950. Central and Eastern Europe; The Soviet Union, vol. IV, 1127–1128. Washington, DC: US Government Printing Office, 1980.

Высказывания о резком падении спроса на иллюстрированное издание встречались и на страницах прессы, и в переписке советско-американских институций. Однако один из документов Агитпропа ЦК свидетельствует о том, что советские власти действительно еще в 1946 г. рассматривали возможность ограничить распространение в СССР газеты «Британский союзник» и журнала «Америка»:

> Журнал «Америка» ввозился в СССР в количестве 10 тыс. экз. Министерство иностранных дел СССР дало согласие на распространение 50 тыс. экз. этого журнала, начиная с 11-го июля 1946 г. Номер шестой журнала уже поступил в количестве 47 тыс. экз. Было бы целесообразно поручить Министерству иностранных дел и Министерству внешней торговли СССР обсудить вопрос о возможности прекращения ввоза в СССР журнала «Америка», поскольку американские власти не разрешают распространение в США советских общественно-политических журналов[35]. Если не представится возможным запретить ввоз этого журнала, то не менее 40 тыс. экз. каждого номера следовало бы оставлять нереализованными[36].

Убыток, нанесенный этим предприятием, по подсчетам Агитпропа составлял бы 1 920 тыс. руб. в год, и, в случае приятия предложения, предлагалось поручить министру финансов СССР А.Г. Звереву рассмотреть вопрос о порядке финансирования этих расходов. Тогда предложение Агитпропа ЦК принято не было. В августе 1947 г. идея об ограничении распространения в стране еженедельника «Британский союзник» и журналов «Америка» и «Британская хроника» поступила уже от Министерства связи СССР. Начальник управления министерства, ответственного за распространение печати, писал в Агитпроп ЦК:

> Учитывая вредность всех этих изданий и нецелесообразность широкого их распространения как по подписке, так и в розницу, прошу рассмотреть вопрос о возможности уничтожения в установленном

---

[35] Об обратном заявлял У. Барбур в беседе с А.А. Громыко в 1950 г.; в 1952 г. на то же указывало Министерство Иностранных Дел США в ноте по поводу прекращения издания в СССР журнала «Америка». Однако министр иностранных дел СССР А.Я. Вышинский в письме послу США в СССР А. Кэрку приводит случаи, когда распространению советского бюллетеня чинились некие препятствия (АВП РФ. Ф. 07. Оп. 23. П. 21. Д. 359. Л. 5–6).

[36] Проект докладной записки Агитпропа ЦК И.В. Сталину по вопросу о еженедельнике «Британский союзник» 2 ноября 1946 г. // Сталин и космополитизм. С. 95.

порядке 50% тиража «Британский Союзник» и «Америки» и 80% тиража «Британской хроники»[37].

Тем не менее резолюция заведующего отделом издательств Агитпропа ЦК М.А. Морозова от 22 ноября 1947 г. указывает на то, что в 1947–1948 гг. распространение этих изданий осуществлялось в первоначально принятом порядке[38]. Возможно, попытки ограничить распространение журнала «Америка» в начале 1950-х гг. действительно предпринимались, однако сдерживающим фактором для СССР продолжала оставаться возможность издавать в США свой пропагандистский бюллетень «СССР».

В июне 1952 г. *The New York Times* сообщила о том, что Государственный департамент всерьез задумывается о прекращении публикации журнала[39], решив вместо него сосредоточиться на другом способе передачи информации о США в СССР — с помощью радиопрограммы «Голос Америки». В 1952 г., после ряда взаимных обвинений, МИД СССР и Посольство США в Советском Союзе объявили о прекращении издания и распространении обоих журналов[40]. Так «Америка», символ советско-американской дружбы, прекратила свое существование вплоть до «перезапуска» издания в 1956 г. — но это уже была совсем другая история.

ЛИТЕРАТУРА:

Панов, Панова 2017 — *Панов С.И., Панова О.Ю.* «История американской литературы» в советской Академии наук. Статья вторая // Литература двух Америк. 2017. № 2. С. 252–372.

Печатнов 2010 — *Печатнов В.О.* Американские образы СССР в 1945 году // Вестник МГИМО-Университета, 2010. № 5 (14). С. 28–32.

Хахаева 1989 — *Хахаева В.Н.* Журнал «Америка» в контексте американо-советских отношений (сороковые-восьмидесятые годы): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1989.

Чунихин 2012 — *Чунихин К.А.* Сквозь железный занавес: репрезентация изобразительного искусства США в журнале «Америка» в эпоху холодной войны // Артикульт. 2012. № 8. С. 20–38.

[37] Там же.

[38] Там же. С. 96.

[39] “*Amerika* Magazine.” *The New York Times* (June 28, 1952): 18.

[40] АВП РФ. Ф. 129. Оп. 36. П. 253. Д. 1. Л. 85–87; *Краминов Д.* Провалившиеся пропагандисты // Правда. 1952. 11 августа. С. 4.

REFERENCES

Brown 1962 — Brown, Deming. *Soviet Attitudes Toward American Writing*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962.

Chunikhin 2012 — Chunikhin, Kirill A. “Skvoz' zheleznyi zanaves: reprezentatsiia izobrazitel'nogo iskusstva SShA v zhurnale ‘Amerika’ v epokhu kholodnoi voiny” [“Through the Iron Curtain: The Representation of U.S. visual art in *Amerika* magazine during the Cold War era”]. *Artikul't*, no. 8 (2012): 20–38. (In Russ.)

Khakhaeva 1989 — Khakhaeva, Valentina N. *Zhurnal “Amerika” v kontekste amerikano-sovetskikh otnoshenii (sorokovye-vos'midesiatye gody)* [“*Amerika” magazine in the context of U.S.-Soviet relations: the forties through the eighties*]. PhD diss., M.V. Lomonosov Moscow State University, 1989. (In Russ.)

Panov, Panova 2017 — Panov, Sergei I., and Olga Yu. Panova,. "*Istoriia amerikanskoi literatury* v sovetskoi Akademii nauk.” Stat’ia vtoraia [“*The History of American Literature* at the Soviet Academy of Sciences.” Article two]. *Literature of the Americas*, no. 2 (2017): 252–372.

Pechatnov 2010 — Pechatnov, Vladimir O. “Amerikanskie obrazy SSSR v 1945 godu” [“American perceptions of the USSR in 1945”]. *Vestnik MGIMO-Universiteta*, no. 5 (2010): 28–32. (In Russ.)

Peet 1951 — Peet, C. “*Amerika*, a Magazine about U.S. for Soviet Citizens.” *College Art Journal* 11, no. 1 (1951): 17–20.

© 2024, А.С. Фисенко
Дата поступления в редакцию: 21.03.2024
Дата одобрения рецензентами: 10.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Aleksandra S. Fisenko
Received: 21 Mar. 2024
Approved after reviewing: 10 May 2024
Date of *publication:* 25 Jun. 2024

ПАМЯТНАЯ ДАТА
ГЕРТРУДА СТАЙН: 150 ЛЕТ

MEMORABLE DATE
GERTRUDE STEIN: 150

Литература двух Америк. 2024. № 16. Literature of the Americas, no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-291-316
https://elibrary.ru/HHOHAA
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Наталия МОРЖЕНКОВА

СТАНОВЛЕНИЕ АВАНГАРДИСТКИ: Г. СТАЙН В ДИАЛОГЕ С У. ДЖЕЙМСОМ, Г. ФЛОБЕРОМ И П. СЕЗАННОМ

Аннотация: На примере ранней новеллы Гердруды Стайн («Добрая Анна», вошедшей в трилогию «Три жизни» 1909), в статье исследуется диалогический процесс формирования авторской поэтики на пересечении различных дискурсов, вопрошающих о природе обыденного. Созданная под влиянием идей У. Джеймса и эстетических принципов Г. Флобера и П. Сезанна, новелла может быть прочитана как своеобразная «линза», внутри которой взаимовысвечиваются научная, литературная и живописная практики, связанные с установкой современности на поиск новых режимов рефлексии над повседневностью. Настоящая статья предлагает посмотреть на это схождение имен не как на результат индивидуальных обстоятельств и личных предпочтений, а как на проявление неких эпохальных приоритетов. Особое внимание уделяется транслитературному прочтению новеллы как созданной под мощным влиянием «Простой души» Флобера. С одной стороны, это часто упоминаемое флоберовское влияние является общим местом стайноведения, с другой — оно не привлекало пристального внимания, по сути до сих пор оставаясь привычным, но неисследованным вопросом. В статье доказывается, что именно в диалоге с Флобером Стайн разрабатывает особую оптику дефамилиризации, высвечивающую сложное соотношение слова внелитературного (автоматически всплывающего) и литературного (эстетически отрефлексированного). Разговор о влиянии Флобера на становление Стайн как модернистского автора в принципе подразумевает необходимость посмотреть на этот диалог в широкой перспективе, не сводя его к частному случаю ученичества у великих и не забывая о двусторонней направленности этого контакта текстов.

Ключевые слова: Гертруда Стайн, Гюстав Флобер, Уильям Джеймс, Поль Сезанн, остранение, тривиальное как предмет эстетической рефлексии, американский модернизм.

Информация об авторе: Наталия Викторовна Морженкова, доктор филологических наук, доцент, профессор Университета Хуацяо, ул. Чангхуа Норт Роуд, 269, Цюаньчжоу, Фуцзянь, 362021, КНР. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8415-3965. E-mail: natalia.morzhenkova@gmail.com.

Для цитирования: *Морженкова Н.В.* Становление авангардистки: Г. Стайн в диалоге с У. Джеймсом, Г. Флобером и П. Сезанном // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 291–316. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-291-316

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-291-316
https://elibrary.ru/HHOHAA
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Natalia MORZHENKOVA

THE MAKING OF AN AVANT-GARDE ARTIST: G. STEIN IN DIALOGUE WITH W. JAMES, G. FLAUBERT AND P. CEZANNE

***Abstract*:** Analyzing Gertrude Stein's early short story "The Good Anna", included in the trilogy *Three Lives* (1909), the article examines the dialogical process of the formation of the author's poetics at the intersection of various discourses dealing with the concept of habituality. Written under the influence of the ideas of W. James and the aesthetic principles of G. Flaubert and P. Cézanne, the story can be read as a "space" within which scientific and aesthetic representation of ordinary interact. I argue that we can treat this juxtapositions of names (Stein, James, Flaubert and Cézanne), not as a result of individual circumstances and personal preferences, but as a манилиifestation of certain zeitgeist. Particular attention is paid to the comparative reading of "The Good Anna" as created under the powerful influence of Flaubert's "A Simple Heart." On the one hand, the recognition of Flaubert's influence on the writer is commonplace in Stein scholarship. On the other hand, it has not attracted close attention, paradoxically remaining a frequently mentioned but underexplored issue. The article proves that through her dialogue with Flaubert, Stein develops a special mode of defamiliarization, revealing the complex relationship between the extraliterary automatically emerging speech of everydayness and the literary experimental discourse. The discussion of Flaubert's influence on Stein's development as a modernist author implies, in principle, the need to look at this dialogue from a broader perspective, without reducing it to a special case of apprenticeship with the greats and without forgetting the two-way direction of this contact of texts.

Keywords: Gertrude Stein, Gustave Flaubert, William James, Paul Cézanne, defamiliarization, the trivial as a subject of aesthetic reflection, American modernism.

Information about the author: Natalia V. Morzhenkova, Doctor Hab. In Philology, Professor of Huaqiao University (HQU), Chenghua North Rd. No.269, Quanzhou, Fujian, China 362021. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8415-3965. E-mail: natalia.morzhenkova@gmail.com.

For citation: Morzhenkova, Natalia. "The Making of an Avant-garde Artist: G. Stein in Dialogue with W. James, G. Flaubert and P. Cézanne." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 291–316. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-291-316

Стопятидесятилетняя годовщина со дня рождения американской авангардистки Гертруды Стайн — юбилейная дата, приглашающая еще раз поразмышлять о генезисе и сути ее литературного эксперимента, часто характеризуемого через понятие эстетического радикализма. За Стайн прочно закрепилась репутация одной из самых эксцентричных писательниц XX столетия, тексты которой, за редким исключением, прочтению в привычном режиме не подлежат. Для большинства читателей (как, собственно, и для критиков) она так и осталась эпатажной американской экспатрианткой в богемном Париже первой половины XX столетия и автором крылатой фразы о «потерянном поколении», столь ловко подхваченной Хемингуэем. Вокруг жизни Стайн сложилось много легенд и анекдотов, спровоцированных фамильярно-болтливым тоном ее «Автобиографии Алисы Б. Токлас», автобиографическим нарративом, написанным от лица компаньонки и обезоруживающим своей неожиданной доступностью[1]. Так, например, С. Мур, напоминая читателям о юбилее писательницы на страницах британской газеты *The Guardian*, начинает статью с этого досадного клише и указывает, что существует много способов побеседовать о Стайн, избегая при этом разговора о ее текстах [Moore 2024]. Увы, но без преувеличения можно сказать, что приписываемая ей скандальность вытеснила текстуальность, а в истории литературы XX в. Стайн до сих пор присутствует, скорее, как эпатажный маргинальный персонаж, а не ключевой автор, тексты которого заслуживают пристального чтения и комплексного изучения[2].

Полагаю, что в рамках стайноведения актуальным остается вопрос о поиске методологических подходов, позволяющих осмыслить творчество писательницы как крупное художественное явление, вписанное в контекст западной литературной традиции и определяющее литературный процесс XX в. Основная задача этой статьи — доказать в свете транслитературного сопоставления, что даже в начальной точке ее многолетнего литературного эксперимента цель писательницы была продиктована не желанием поразить читателя обескураживаю-

[1] Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Vintage Books, 1990.

[2] Так, например, на фоне целого ряда персональных журналов, посвященных модернистским авторам (*The T.S. Eliot Studies Annual, The Ezra Pound Society Magazine, The James Joyce Quarterly, Woolf Studies Annual, Katherine Mansfield Studies*) обращает на себя внимание отсутствие подобного издания, специализирующегося на творчестве Стайн.

щей невнятицей письма, полного каких-то невиданных формальных хитростей, а стремлением переосмыслить (можно даже сказать, «карнавализировать») западную литературную традицию, вскрыв разнообразие ее художественных языков, формирующихся через активный диалог с языками социальными и бытовыми. Все ее творчество — это большой металитературный проект, начавшийся с активного диалога с Г. Флобером, в который она вступает на фоне ее размышлений над идеями У. Джеймса о природе человеческого опыта.

Трилогия «Три жизни» (*Tree Lives*, 1909) — первое опубликованное произведение автора, считающееся отправной точкой ее литературного эксперимента. Определение трилогии как раннего текста, осуществленного под влиянием флоберовских «Трех повестей» (*Trois Contes*, 1877) и сезанновских портретов, стало аксиомой стайноведения. Однако, как справедливо отмечает У. Хейзлштайн, столь часто упоминаемое влияние Флобера редко привлекает пристальное внимание, по сути оставаясь привычным, но неисследованным вопросом [Haselstein 2009]. Отсутствие пристального исследовательского интереса к флоберовскому импульсу в ранних текстах Стайн тем более досадно, что за писательницей закрепился статус «медиатора» между французской и американской литературами. Как отмечает Р.Р. Губерт, ее произведения нельзя рассматривать лишь в рамках американской литературы, ибо французский контекст во многом обусловил формирование поэтики автора [Hubert 1989].

В стайновской «Автобиографии Алисы Б. Токлас» Флобер и Сезанн фигурируют в качестве непосредственных вдохновителей «Трех жизней». Возможно, игривая разговорность, с которой упоминается этот факт творческой биографии, отчасти и обусловила представление о некой незначительности этого влияния, дала повод считать его малоинтересным в силу самоочевидности для серьезного исследования. Обращая внимание на многочисленность отсылок в текстах Стайн к художественному новаторству Сезанна и Пикассо как к значимому источнику ее собственного литературного эксперимента, Хейзельштайн полагает, что писательница намеренно не акцентировала флоберовское влияние, опасаясь, что это признание не согласовывалось с ее статусом радикальной авангардистки [Haselstein 2009: 388].

Разговор о влиянии Флобера на становление Стайн как модернистского автора в принципе подразумевает необходимость посмотреть на этот диалог в широкой перспективе, не сводя его к частному случаю ученичества у великих и не забывая о двусторонней направленности

этого контакта текстов (иначе говоря, не только читая Стайн на фоне Флобера мы лучше понимаем суть ее эксперимента, но и флоберовский текст видится незавершенным, открытым для смыслового обмена). Как утверждал В. Набоков, без «Флобера не было бы ни Марселя Пруста во Франции, ни Джеймса Джойса в Ирландии. В России Чехов был бы не вполне Чеховым»[3]. Предлагаемый в настоящей статье анализ доказывает, что в этот ряд писателей входит и Стайн. Здесь, однако, стоит отметить, что среди американских модернистов в своем пристрастии к Флоберу одинокой она не была. О принципиальной значимости флоберовского литературного опыта в контексте американского модернизма свидетельствует целый ряд работ [см., напр.: Gott 2013, Strickland 1967, Kinney 1977].

Литературный дебют Стайн, связанный с публикацией в 1909 г. «Трех жизней», помимо Флобера традиционно соотносится с именами У. Джеймса и П. Сезанна. Настоящая статья предлагает посмотреть на это схождение имен не как на результат индивидуальных обстоятельств и личных предпочтений, а как на проявление неких эпохальных приоритетов. В этой перспективе текст Стайн оказывается тем фокусом, в котором пересекаются и взаимовысвечиваются научная, литературная и живописная практики, связанные с установкой современности на поиск новых эстетических режимов рефлексии над обыденным, привычным. В письме брату от 17 марта 1893 г. У. Джеймс упоминает Флобера в контексте прочитанной им статьи Г.Джеймса. Признаваясь в том, что Флобер «единственный француз, который интересует меня лично» (“is the only one of those Frenchmen who interests me personally”), он полагает, что вся его антибуржуазная направленность есть проявление «паталогической одержимости банальным», «встроенной» в нервную систему и сдерживаемой через литературные занятия[4]. Однако, принимая во внимание, что подобный «диагноз» можно поставить всей модернистской культуре, упоенно играющей в деавтоматизацию привычного, предположим, что Джеймс прозорливо увидел во флоберовской увлеченности тривиальным некий общий культурный симптом.

[3] *Набоков В.* Гюстав Флобер: «Госпожа Бовари» / пер. с англ. Г. Дашевского // Иностранная литература. 1997. № 11. https://magazines.gorky.media/inostran/1997/11/gospozha-bovari.html.

[4] James, William, and Henry James. *William and Henry James*: *Selected Letters.* Charlottesville: University of Virginia Press, 1997: 282.

От психологии автоматизмов к поэтике дефамилиризации

Вопрос о глубоком влиянии научных изысканий У. Джеймса на литературу модернизма давно не является малоизученным, о чем свидетельствует внушительный ряд исследований [см., напр.: Liesl 2009, Understanding 2017, Richardson 2007]. В случае Стайн это влияние имеет особое автобиографическое измерение, определяя магистральную линию ее поэтологического эксперимента, во многом выросшего из эксперимента научного. Сайнтифицируя художественный эксперимент писательницы, ряд исследователей рассматривает ее литературное творчество как глубоко обусловленное научными штудиями в колледже Радклифф и медицинской школе при Университете Джонса Хопкинса. Например, С. Мейер доказывает генетическую связь стайновского художественного эксперимента с ее научными представлениями, сформировавшимися под влиянием психологических учений У. Джеймса, Г. Мюнстерберга, нейроанатомических исследований Ф. Молла [Meyer 2001]. М. Фарланд объясняет художественное своеобразие стайновского романа «Становление американцев», исходя из научных знаний писательницы об устройстве нервной системы [Farland 2004].

Примечательно, что первыми опубликованными текстами Стайн были психологические научные труды, написанные под руководством У. Джеймса. В статьях с показательными названиями “Normal Motor Automatism” и “Cultivated Motor Automatism” излагались результаты исследования различных типов психологических автоматизмов нашего повседневного восприятия[5]. Ключевая мысль этих исследований заключалась в экспериментальном доказательстве гипотезы о том, что, даже оставаясь в полном сознании, люди часто склонны к автоматическим действиям. Так, например, человек может вполне осознанно вести разговор, выполняя при этом повторяющиеся автоматические действия, и таким образом одновременно быть вовлеченным в осознанную и неосознанную деятельность.

Наблюдая за опытом автоматического письма, Стайн и ее соавтор Леон М. Соломонс приходят к выводу о «поразительной склонности к повторению», проявляющейся в многократном вариативном прокручивании одной фразы, всплывающей на поверхность даже на

[5] Stein, Gertrude, and M. Leon Solomons. “Normal Motor Automatism”. *Psychological Review* 3, no. 5 (September 1896): 492–512; Stein, Gertrude, and M. Leon Solomons. “Cultivated Motor Automatism”. *Psychological Review* 5, no. 3 (May 1898): 295–306.

протяжении нескольких дней[6]. В качестве примера в статье приводятся фрагменты текста, написанные испытуемыми, некоторые из которых, действительно, звучат как будто взятые из текстов писательницы.

> This long time when he did this best time, and he could thus have been bound, and in this long time, when he could be this to first use of this long time[7].

За это любопытное сходство Стайн сильно досталось от критиков, обвинявших ее в графоманском трюкачестве, в процессе которого, поднаторев в практике автоматического письма, она якобы выдавала продукты этой сомнительной с точки зрения литературы деятельности за истинные литературные тексты. В 1934 г. бихевиорист Буррус Фредерик Скиннер напрямую обвинил Стайн в многолетней практике автоматического письма, выдаваемого за оригинальное литературное творчество. Его вердикт был достаточно прямолинеен — стайновские тексты, по его мнению, являются побочным продуктом ее научных изысканий, на котором она попросту паразитировала много лет [см.: Will 2000: 206]. В письме Эллери Седвику, редактору *The Atlantic Monthly* (журналу, напечатавшему в 1933 г. отрывки из принесшей ей известность «Автобиографии Алисы Б. Токлас», а в 1934-м — «разоблачительную» статью Скиннера под интригующим названием “Has Gertrude Stein a Secret?”), она парирует это обвинение, объявив, что секрет ее письма обусловлен вовсе не автоматизмом, а наличием некоего дополнительного «избыточного» сознания (“by xtra consciousness, excess”) [Will 2000: 27].

Что подразумевает Стайн под этой избыточностью, дополнительностью творческого сознания? Обратим внимание на этимологию слов extra, excess, отсылающих к латинскому префиксу ex- с его семантикой движения вовне, наружу. Очевидно, что Стайн связывает свою манеру письма с принципиальной открытостью сознания, ориентированного вовсе не на монологическое самопогружение, а на диалогическое взаимодействие с миром. Невозможно не услышать за этим ex- словарем, концептуальное для писательницы (как ученицы Джеймса) слово experience, этимология которого также явно отсылает к выходу вовне. В упомянутой выше научной статье Стайн использует слово “extra-personal”, описывающее непроизвольное повторя-

[6] Stein, Gertrude, and M. Leon Solomons. “Normal Motor Automatism”: 506.
[7] Ibid.

ющееся движение руки, лишенное всякой интенциональности или осознанности со стороны погруженного в чтение испытуемого. Это внеличностное движение провоцируется исключительно внешним стимулом, производимым экспериментатором. В ходе эксперимента исследователи приходят к выводу, что, несмотря на сильное желание испытуемого взять процесс под свой контроль, посредством тренировок можно достичь двойственного состояния, в котором испытуемый будет наблюдать за своей автоматической деятельностью, не вмешиваясь в ее непроизвольность. Таким образом, субъект раздваивается, становясь наблюдателем и объектом наблюдения одновременно. Здесь явно прослеживается влияние джеймсовской концепции идентичности, расщепляемой на «я» познающее (I, self as knower) и «я» познаваемое (me, the self-as-known) и способной на саморефлексию, в процессе которой стирается граница между субъектом и объектом[8].

Очевидно, что из своих научных экспериментов Стайн переносит не автоматическое письмо, а интерес к взаимодействию наблюдателя и наблюдаемого, в ходе которого размыкается автономность субъекта. Постепенно ее эксперимент с extra-personal из психофизиологической проблемы моторного автоматизма разрастается до масштабного литературного проекта, реализующего универсальный принцип творчества, заключающийся в приращении смысла в сложном взаимодействии своего и чужого, говорящего и слушающего.

В этом контексте интересны воспоминания американской журналистки, мецената и коллекционера Мэйбл Додж о том, как работала Стайн:

> Она […] направляет всю свою силу воли на изгнание предвзятых образов. Концентрируясь на впечатлении, которое она получила и которое хочет передать, приостанавливает свою избирательную способность, ожидая, пока слово или группа слов, идеально подходящие для истолкования смысла, поднимутся из подсознания на поверхность разума. Тогда и только тогда она применяет к ним свой разум, исследуя, взвешивая и оценивая их способность выражать ее замысел. […] Она не гонится за словами, а ждет и позволяет им прийти к ней, и они это делают[9].

8 James, William. *Psychology: Briefer Course.* New York: Henry Holt and Company, 1892: 176.

9 Dodge, Mabel. "Speculations, or Post-Impressionism in Prose." *Arts & Decoration Special Exhibition Number* 3, no. 5 (March 1913): 172. Здесь и далее перевод всех цитат из английских и французских текстов мой.

Описание этого творческого процесса явно отсылает к научному эксперименту Стайн. Только в качестве автоматических элементов, порождаемых подсознанием, выступают не моторные движения, а всплывающие на поверхность очищенного сознания слова, которые затем «поверяются алгеброй» рассудка. Текст возникает в этом пространстве диалога между наблюдающим деавтоматизируюшим сознанием (reason) и автоматически работающим подсознанием (sub-consciousness). Готовые, автоматически всплывающие слова уже не равны сами себе, будучи приращенными новыми смыслами в процессе пристального наблюдения-остранения[10].

Именно по-авангардистски остраненные «простые» слова являются главными «героями» ее произведений. Но кому они принадлежат? Чьи это слова? С одной стороны, они часто совсем не связаны или весьма относительно связаны с какими-либо конкретными субъектами речи. С другой — звуча как обрывки высказываний, ассоциирующихся с первичными речевыми жанрами, они не воспринимаются «чистыми» и полностью внесубъектными. В стайновских текстах в результате авангардистской дефамилиризации надындивидуальный язык речевой обыденности остраняется, становясь видимым и выпуклым, в результате чего слова, которые вроде бы уже не подлежат никакому приращению, эстетически приращаются и реанимируются. Представляется, что это пристальное внимание писательницы к тому, как простое надиндивидуальное слово становится фактом литературы, весьма близко тыняновской концепции взаимоотношения литературы и быта.

Не случайно ее первый настоящий литературный опыт связан с чтением и переводом Флобера, знаменитого своим даром эстетического приращения, самого тривиального и заведомо неэстетического. В этом смысле можно говорить о том, что Стайн увидела и применила на практике флоберовскую эстетическую театрализацию буржуазных бессодержательных стереотипов задолго до статьи Натали Саррот «Флобер — наш предшественник»

[10] Стайн определяла гения именно через склонность к диалогизму, проявляющуюся в способности говорить и слушать одновременно (“talking and listening simultaneously”). См. об этом: Stein, Gertrude. “Lectures in America.” In *Gertrude Stein: Writings, 1932–1946*, ed. by C.R. Stimpson, H. Chessman, vol. 2. New York: Library of America 1998: 290.

(1965), в которой акцентируется значимость художественных инноваций писателя для развития экспериментальной литературы[11].

«Добрая Анна» и флоберовские уроки остранения

В контексте творчества Стайн трилогия «Три жизни», состоящая из центральной повести «Меланкта» (“Melanctha”) и двух обрамляющих ее повестей «Добрая Анна» (“The Good Anna”) и «Тихая Лена» (“The Gentle Lena”), занимает особое место, будучи не только первым серьезным литературным опытом автора, но и текстом, где отчетливо проявилась магистральная для писательницы установка на эксперимент с простым разговорным словом, укорененным в пространстве автоматически проживаемой повседневности.

Перевод флоберовской «Простой души» (*Un Coeur Simple*, 1877), за который Стайн принимается якобы с целью подтянуть свой французский, объявляется отправной точкой для создания писательницей своей собственной трилогии. Мотив ученичества через подражание прослеживается и в стремлении объединить новеллы в трилогию, вслед за флоберовским замыслом включить повести «Простая душа», «Легенда о св. Юлиане Страннопримце» и «Иродиада» в сборник под общим названием «Три повести» (1877).

Однако сам выбор текста для перевода, скорее всего, обусловлен именно литературными причинами, а не внелитературными импульсами, связанными с желанием поупражняться во французском. Флоберовский особый взгляд на простой «готовый» язык, его интерес к прописным истинам, которые он пытался даже собрать в отдельный словарь, резонировал художественно-философским и научным размышлениям становящейся писательницы об автоматическом основании человеческой жизни как о надиндивидуальном первоначальном слое бытия, проступающем в повседневном коллективном слове.

Стоит обратить внимание и на слово “translation”, связанное с семантикой перехода и описывающее стайновское взаимодействие с Флобером, который виртуозно «переводил» нарочито неэстетическое (вспомним знаменитые романтические клише, столь милые сердцу Эммы) на эстетически завораживающий французский. Вероятно, что у Флобера Стайн учится не столько французскому (к тому же нет никаких доказательств, что перевод был осуществлен), сколько осо-

[11] Эта статья Саррот была впервые опубликована в феврале 1965 г. в журнале *Preuves*. *Саррот Н.* Флобер — наш предшественник / пер. с фр. Н. Аносовой и В. Волковой // Вопросы литературы. 1997. № 3. С. 225–243.

бой оптике дефамилиризации, высвечивающей сложное соотношение слова внелитературного (автоматически всплывающего) и литературного (эстетически отрефлексированного).

Стереотипные речевые единицы, отсылающие к жанровым «окаменелостям», появляются в текстах Флобера не только в прямой и несобственно-прямой речи героев, но и в дискурсе повествователя. Нельзя не заметить, что за этой игрой с «готовым» словом проступает ироническое отношение как к фигуре повествователя, так и к самому писательству. На уровне художественного дискурса у Флобера начинает звучать подозрение в том, что в определенном смысле писатель неизбежно оказывается попугаем, повторяющим готовые слова. М. Фрайд считает, что для прозы Флобера характерна двойственность, обусловленная соположением антитетичных позиций, связанных, с одной стороны, с могучей авторской волей, направленной на бесконечное оттачивание стиля (знаменитые флоберовские «муки стиля»), а с другой — с автоматизмом языка, неизбежно выходящим из-под авторского контроля во время письма [Fried 2022: 231]. Внутреннее напряжение прозы Флобера продиктовано этим конфликтным сосуществованием художественной воли и языкового автоматизма, эстетической безупречности и тривиальности. Именно в силу этого флоберовского представления о языке в его поэтике усматривают переклички с ключевыми идеями эпохи постмодернизма [см.: Porter 2001: 60]. Например, по мысли Ш. Фелман, Флобер отлично осознает, что никакой язык (даже его собственный) не в силах полностью избежать банальностей, а писатель — участи копииста [Felman 1986: 33].

Новеллы Стайн во многом инспирированы флоберовским интересом к феномену повседневности с ее механизмами стереотипизации, определяющими наше языковой сознание. Вопрос о том, как мысленно проникнуть внутрь чужой «простой» жизни, не знающей рефлексии, и запечатлеть этот опыт в слове, она начинает обдумывать именно через чтение Флобера. В «Простой душе» и «Доброй Анне», действительно, много схождений, которые манят возможностью пристального чтения одного произведения через другое. Очевидные переклички встречаются уже в первых предложениях флоберовского и стайновского текстов, устанавливая между ними легко опознаваемую интертекстуальную преемственность. Сразу вводятся имена служанок и их хозяек, схожие названия городков, где и проживают торговцы Бриджпойнта у Стайн и буржуазки Пон-л'Эвека у Флобера. Схождения, однако, делают более явными и отличия. Если Фели-

сите — лишь пассивный объект зависти городских хозяек, которые вожделеют ее как добротный предмет (“Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Évêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité”[12]); то стайновская Анна сама, скорее, «владеет» хозяйкой как оружием в борьбе с жадными торговцами (“The tradesmen of Bridgepoint learned to dread the sound of ‘Miss Mathilda,’ for with that name the good Anna always conquered”[13]). Привлекают внимание и схожие наименования городов: Bridgepoint (англ. bridge — мост) и Pont-l’Évêque (фр. pont — мост). Образ моста, связанный с семантикой перехода, промежуточного состояния, акцентирует неустроенность героинь, их жизненную неукорененность: у Фелисите и Анны нет ни семьи, ни дома, а связи с родственниками утрачены. Всю свою нерастраченную любовь героини дарят домашним питомцам.

Мотив особого отношения к животным как ключевой мотив «Доброй Анны» и «Простой души» в этом контексте заслуживает особого внимания[14]. По замечанию М.М. Бахтина, будучи внуком ветеринара, Флобер обладал глубоким пониманием «элементарного бытия» с его невинностью, простотой и святостью, для которых «все близко и все родное»[15]. Автоматизм и инерция этой незамысловатой жизни, текущей вне всякой рефлексии, звучат в ритмичном повторении конского ржанья, блеянья ягнят и хрюканья свиней, которые образую звуковую картину мира Фелисите, катающей «как лошадь» на своей спине хозяйских детей. При сопоставлении образов животных в текстах прослеживается интересная инверсия: если Фелисите обожает

[12] «В течение полувека все буржуазки Пон-л'Эвека завидовали г-же Обен из-за ее служанки Фелисите» (Flaubert, Gustave. *Un Coeur Simple*. Paris: Les Belles Lettres, 1983: 3). Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой “F”.

[13] «Торговцы Бриджпойнта научились бояться возгласа “Мисс Матильда”, потому что именно с этим именем добрая Анна всегда одерживала победу» (Stein, Gertrude. *Three Lives*. New York: Enriched Classic, 2002: 3). Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой “S”.

[14] Этот мотив привязанности к животным имеет биографическую составляющую не только в случае с Г. Флобером. На протяжении всей жизни Стайн держала собак, которые всегда именовались одинаковой кличкой “Basket” (Корзина). В этом странном на первый взгляд ономастическом постоянстве проступает стайновское отношение к зверю как к неиндивидуализированному существу, управляемому бессознательными автоматизмами рефлексов. В кличке “Basket” анаграммически содержатся французское “bête”, латинское “bestia” (зверь) и английское “ask” (спрашивать, просить), актуализирующие мотив элементарного существования зверя, просящего ласки и милования.

[15] *Бахтин М.М.* О Флобере // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. С. 133.

попугая, который в ее сознании ассоциируется с путешествующим по экзотическим странам племянником, нерожденным сыном, а затем и с самим святым духом, то Анна, получившая попугая в подарок от маленькой Джейн, так и не смогла его полюбить. С особым трепетом Анна относится к собакам, заменяющим ей детей (неудивительно, что одну из собак зовут Baby). Напротив, Фелисите пес дяди г-жи Обен видится гадким пуделем, вечно пачкающим лапами мебель.

Неслучайность этих предпочтений символична. Молчаливая Фелисите привязалась к говорящему попугаю, голос которого она продолжает слышать даже тогда, когда остальные звуки становятся для нее недоступны из-за глухоты. В бессвязных беседах с птицей она обретает то, в чем ей было всю жизнь отказано. Вся накопившаяся боль утрат, нерастраченная любовь и нежность артикулируются в «диалоге» с попугаем, строящемся вокруг трех автоматически повторяющихся фраз. Драматичность существования этой простой души дается через контраст между интенсивностью переживаний и бедностью их вербального оформления. Основным мотивом флоберовской повести выступает мотив примитивной жизни, которая не может сама себя ни осознать, ни выразить в слове; у нее нет ни адресата, ни языка, сводимого к неосознанным автоматически повторяемым фразам (не случайно Фелисите, словно попугай, имитирует за Виргинией действия, связанные с религиозной ритуальностью). Но этот механистический бессознательный повтор реплик порождает у Фелисите чувство сопричастности другому; для нее важен не смысл слов, а сам ритуальный процесс говорения-слушания.

В отличие от безголосой Фелисите, Анна очень говорлива, причем очевидна ее настроенность на авторитарный монологизм, реализовать который ей намного легче с молчаливыми собаками и подчиняющимися ей слугами, чем с крикливым попугаем. Именно в речевой зоне ее клишированного просторечия разворачивается текст новеллы, ее обширные назидательные высказывания занимают целые абзацы. Их многословность контрастирует с лексической скудностью речи, изобилующей повторами. Не случайно это безостановочное монологическое говорение (“Anna's voice that scolded, managed, grumbled all day long” [S: 3][16]) продуцируется не столько самой Анной, сколько ее голосом, озвучивающим не индивида, а угадываемые надиндивидуальные речевые стереотипы. В репликах Анны есть нечто попугай-

[16] «Голос Анны, который ругал, управлял, ворчал весь день».

ско-чревовещательное, автоматически воспроизводимое на каком-то инстинктивном уровне.

Вероятно, что Стайн превращает этот автоматизм простого бытия в ключевое явление стиля именно под влиянием Флобера, в повести которого обнаруживается много приемов, направленных на передачу стереотипного слоя бытия. Так, обращают на себя внимание перечисления длинных цепочек однородных членов, задающих монотонную повторяемость. Сравним два следующих эпизода из анализируемых произведений. В них мотив сбережения хозяйских денег связан с рутинной хозяйственной деятельностью, однообразие которой передается через синтаксические цепочки однородных членов, имитирующих размеренный ритм работы:

> Pour cent francs par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser les volailles, battre le beurre, et resta fidèle à sa maîtresse, qui cependant n'était pas une personne agreeable. [F: 3][17]

> Anna scolded and cooked and sewed and saved so well, that Miss Mathilda had so much to spend, that it kept Anna still busier scolding all the time about the things she bought, that made so much work for Anna and the other girl to do. [S: 3][18].

При сопоставлении эпизодов обращает на себя внимание любопытная семантическая неоднородность глагольных рядов, проступающая на фоне однородности синтаксической. Так у Флобера синтаксическая повторяемость лишь подчеркивает смысловую несовместимость последнего действия (хранить верность) из этой цепочки хозяйственной рутины с другими глаголами из этого ряда (готовить, чистить, шить, стирать, гладить, взнуздать лошадь, откармливать птицу, взбивать масло). Для Фелисите хранить верность и выполнять трудовые действия — это явления одного порядка, не различимые

[17] «За сто франков в год она стряпала и убирала, шила, стирала, гладила, умела взнуздать лошадь, откормить птицу, взбить масло и хранила верность своей хозяйке, которая, однако, была неприятным человеком».

[18] «Анна так хорошо ругалась, готовила, шила и экономила, что мисс Матильде приходилось так много тратить, что Анне приходилось все время ругаться из-за вещей, которые она купила, и это заставляло Анну и другую девушку делать так много работы».

в ее простом синкретическом восприятии. Душевная привязанность не отделяется от монотонной работы как принципиально иной опыт. В обязанности стайновской Анны, помимо необходимости готовить, шить и экономить деньги, также входит необходимость браниться, которая оказывается частью хозяйственного круга. Таким образом, верность и сварливость описываются не столько индивидуально переживаемыми, сколько рутинно проживаемыми, не отличимыми от механических трудовых действий.

На эффект деиндивидуализации героини в «Трех жизнях» работают такие особенности стайновского стиля, как пристрастие писательницы к служебным словам, глаголам и словам-заместителям, обладающим подчеркнуто общим и отвлеченным значением (one, do, thing). Их отполированная частотностью употребления привычность (в силу которой мы их обычно и не замечаем) вдруг оборачивается непонятностью. Они затрудняют чтение и вскрывают нашу склонность пребывать в нерефлексивном режиме. Так, в «Доброй Анне» местоимение she встречается 541 раз. Подобная практика использования личных местоимений с целью деиндивидуализации образа весьма типична и для стиля Флобера. В «Простой душе» имя собственное Félicité встречается 25 раз и часто заменяется местоимением elle (она), порой сбивающим с толку в силу его неясной соотнесенности с субъектом. Кстати, в переводе Е. Любимовой имя героини используется 137 раз, что в пять с половиной раз больше, чем в оригинале[19]. Впрочем, эту ономастическую избыточность нельзя считать каким-то переводческим недочетом. Можно сказать, что Любимова идет по стайновскому пути, снимая с имени ауру индивидуальности и акцентируя мотив надиндивидуальной судьбы, через его нарочито частотное употребление. Так, в новелле Стайн имя Anna повторяется 56 раз, в результате чего происходит его частичная трансформация в имя нарицательное.

У Флобера образ Фелисите строится через синтез противоположных модальностей индивидуализации и деиндивидуализации. Так, например, в описании сцены неудачного любовного опыта, который героиня переживает как “un chagrin désordonné” (безудержное отчаяние), обращает на себя внимание несоответствие интенсивности этого личного переживания и угадываемой стереотипности его внеш-

[19] *Флобер Г.* Простая душа // Флобер Г. Госпожа Бовари. Повести. Лексикон прописных истин / пер. с фр. Е. Любимовой. М.: Худож. лит., 1989. С. 326–354.

него проявления. Перед нами словно разыгрывается легко опознаваемая театральная мизансцена «несчастная любовь», героиня который выполняет ряд жанрово приписываемых действий: она бросается на землю, кричит, взывает к Богу и стонет в одиночестве до самого рассвета на лоне природы. Еще до того как читатель знакомится с этой любовной историей, повествователь указывает на то, что ничего необычного в ней не будет: “Elle avait eu, comme une autre, son histoire d'amour” [F: 1][20]. Нас как бы заранее готовят к стереотипности этого сюжета, которую подчеркивают и местоимением elle вместо имени собственного. Очевидно, что здесь Флобер имплицитно иронизирует не столько над любовной неудачей Фелисите, сколько над стертостью этого любовного сценария. Далеко не случайно здесь используется слово «история», предполагающее определенные риторические стратегии, при помощи которых любовный опыт переживается.

В «Доброй Анне» единственной любовью незамужней героини среди всех ее привязанностей оказывается повитуха миссис Лехнтман, которую она авторитарно опекает и наставляет. В новелле отношение Анны к подруге именуется неожиданным словом «romance», постоянно всплывающим в рефреноподобных фразах: “The widow Mrs. Lehntman was the romance in Anna's life” [S: 19, 20][21]. Однако зарождается эта привязанность не в силу нежной любви двух сердец, а скорее, как детерминированный результат взаимодействия двух психофизиологических типов личности, демонстрирующих устойчивую склонность к доминантному и пассивному поведению соответственно[22]. Читатель не может не чувствовать неуместности слова “romance”, подразумевающего не только определенный набор чувств и эмоциональных реакций, но и вполне ожидаемой их жанровой реализации. Нарочитая повторяемость слова “romance” пародийно контрастирует с полнейшей неспособностью Анны к каким-либо проявлениям, привычно ассоциирующимся с любовной коммуникацией. Свою любовь к миссис Лехнтман она выражает исключительно в режиме нравоучений. Для Анны назидательность является единственной формой общения с окружающим миром. Она поучает всех: от собак до своих хозяек, которые тщательно подбираются ей по признаку пассивности. При всей ее «попугайской» говорливости доступный ей жанровый репертуар

[20] «У нее, как и у всех, была своя история любви».

[21] «Вдова миссис Лентман была любовью в жизни Анны».

[22] Стайновский интерес к типам личностей во многом был обусловлен джеймсовским вниманием к этому вопросу.

чрезвычайно узок и по своей прагматической ограниченности очень близок молчаливости Фелисите.

Акцентированная повторяемость действий в текстах Флобера и Стайн не дает их воспринять как проявления сугубо индивидуального единичного опыта, отсылая к надындивидуальной стороне жизни с ее серийностью, повторяемостью, склонностью к окаменению. В стайноведении повелось считать, что схождения с флоберовским текстом ограничиваются общим типом героини и рядом сюжетных перекличек и особо не распространяются на стиль. Однако сравнительный анализ показывает, как много экспериментальный текст Стайн берет у Флобера и на микроуровне слова, в частности, в аспекте лексической репрезентации мотива повторяемости.

Так, у Флобера мотив повторяемости имплицитно вводится через лексемы, этимологически связанные со словом «привычка»: habiter (фр. жить), habitués (фр. завсегдатаи), habitude (фр. привычка), par habitude (фр. по привычке). Флоберовская служанка, словно «деревянная», все делает «автоматически» (“semblait une femme en bois, fonctionnant d’une manière automatique” [F: 4]. Помимо этого, в «Доброй душе» есть целые группы фраз, отсылающих к мотиву серийности: это и фразы со словом «каждый», маркирующие многократную повторяемость событий — chaque lundi matin (каждое утро понедельника), chaque fois (каждый раз), à chaque pas (с каждым шагом), chaque voyage (каждая поездка), à chaque minute (каждую минуту), и повторение наречия «всегда» (toujours). Примечательно, что последнее встречается, например, в описании сцены нападения быка, которая подразумевает скорее единичность, акцидентальность и быстроту этого события, проблематично совместимого с семантикой наречий toujours (всегда) и continuellement (постоянно): “Félicité reculait **toujours** devant le taureau, et **continuellement** lançait des mottes de gazon qui l'aveuglaient, tandis qu'elle criait: «Dépêchez-vous! dépêchez-vous!”[F: 6][23]. Эти наречия замедляют действие и явно контрастируют как с самим характером события, так и с призывом героини «Поторопитесь!». Создается впечатление, что даже единичная случайность, неожиданный разрыв рутины затягиваются в круг неизбежной бытовой неизменности.

[23] «Фелисите все отступала, постоянно кидая комья земли в глаза быка. — Скорей! Скорей! — кричала она».

Не здесь ли источник пристрастия Стайн к словам always (в «Доброй Анне» используется 148 употреблений) и every (39 употреблений), задающих мотив включения предметов или явлений в гомогенную группу? В новелле она делает приемы Флобера с временными маркерами намного более очевидными, блокируя всякую возможность поступательного движения и создавая ощущения какого-то безнадежного застревания в «длящемся настоящем», которое пульсирует в повторах, заставляя текст кружиться и отменяя всякую надежду на развитие.

В повести Флобера мельчайший намек на неожиданность или незаурядность момента снимается соседством с указанием на длительность и повторяемость. Так, например, последняя минута эмоционального прощания рыдающей Виргинии уравновешивается повторяющимися утешительными словами матери:

> Virginie, au dernier moment, fut prise d'un grand sanglot; elle embrassait sa mère qui la baisait au front en repentant: “Allons! du courage! du courage!” [F: 8][24].

Семантика временного маркера “au dernier moment” (в последний момент) сглаживается лексемой “repentant” (повторяя), несовместимой с идеей уникальности момента. Повторяемость, автоматизация жизни как способ совладать с острыми переживаниями звучит и в следующем эпизоде, где преодолеть боль от разлуки с дочерью помогают письма, регулярно приходящие три раза в неделю. Скучающая по девочке Фелисите по привычке приходит в комнату Виргинии, вспоминая их прежние ритуалы, состоящие из расчесывания волос, одевания и укладывания. В «Доброй Анне» именно ноты удивления в голосе хозяйки так трудно перенести служанке, которая представляется ей совершенно неспособной на какие-либо попытки изменить свою жизнь:

> “Oh Anna,” Miss Mary Wadsmith said it slowly and in a grieved tone of surprise that was very hard for the good Anna to endure, “Oh Anna, I didn't think that you would ever want to leave me after all these years” [S: 25][25].

[24] «В последнюю минуту Виргиния неудержимо разрыдалась; она прильнула к матери, которая целовала ее в лоб, повторяя: “Ну, довольно! Смелее! Смелее!”».

[25] «“О, Анна”, — произнесла мисс Мэри Уодсмит медленно и с горестным удивлением, которое было очень трудно вынести доброй Анне, — “О, Анна, я не думала, что ты когда-нибудь захочешь оставить меня после всех этих лет”».

Для хозяйки Анна является самим воплощением повседневности, олицетворением длящейся повторяемости, не совместимой с какими-либо неожиданностями.

Стайновское экспериментальное письмо в «Трех жизнях» в значительной мере конструируется вокруг устного просторечного дискурса, с типичной для него клишированностью и избыточностью тавтологического характера. Легко опознаваемые «осколки» простых речевых жанров словно кружатся в вихре экспериментального текстопорождения. При всех чертах просторечия авторского слова мы не можем не ощущать его искусственности. Перед нами разворачивается изощренная экспериментальная «игра» как с первичными внелитературными жанрами, так и с речевой установкой реалистического повествования на «живое» безыскусное слово. В результате возникает впечатление, что, создавая свой первый экспериментальный текст, Стайн воплощает желание Флобера, озвученное им в письме к Луизе Коле от 16 января 1852 г.:

> То, что мне кажется прекрасным, то, что я хотел бы написать, — это книга ни о чем, книга без внешней привязанности, которая стояла бы сама по себе благодаря внутренней силе своего стиля, как земля, не имея опоры, стоит на месте в воздухе, книга, в которой почти не было бы сюжета или, по крайней мере, где сюжет был бы почти невидим[26].

В «Доброй Анне» наблюдается сложное взаимодействие контекстов героинь-простолюдинок с авторским дискурсом, демонстрирующим отказ от традиционных для реалистического повествования форм авторства, в результате которого возникает отстраняющее пространство. Простота «наивного» геройного слова выступает контрапунктом к нарочитой сконструированности и искусственности авторского текста, который, в свою очередь, возникает в результате активного авангардистского эксперимента с «простыми» внелитературными жанрами и знакомыми литературными реалистическими конвенциями. Стайн на материале (тип героини, сюжетная схема, активное обращение к первичным бытовым жанрам), столь подходящем для реалистической художественности, создает свою нереалистическую поэтику. Фактически перед нами многоступенчатая

[26] Flaubert, Gustave. *Correspondance,* ed. by Jean Bruneau, vol. 2. Paris: Gallimard, 1980: 31.

система взаимоотражений, в которой художественный образ простого внеэстетического слова, воплощенный в рамках реалистической художественности, отстраняется в экспериментальном тексте. Это уже не просто образ слова, а образ образа слова. Представляется, что на этот эксперимент Стайн во многом была воодушевлена именно Флобером. В его прозе реалистическая художественность XIX в. начинает пародийно остраняться через обнажение текстуальных приемов, при помощи которых реалистический роман концептуализировал реальность. Как отмечает Дж. Рейд, демистификация у Флобера не самоцель, а инструмент обнаружения реалистической иллюзии для превращения писателем реалистической прозы в пародийную предшественницу прозы модернистской [Reid 1993: 64]. Таким образом, сопоставительный анализ текстов Стайн и Флобера приводит нас к более общим вопросам о сложных взаимосвязях реализма и модернизма. Показательно здесь утверждение П. Бурдье, что в самой задаче Флобера безупречно писать о посредственном проступает стремление найти баланс между двумя оппозиционными направлениями (реализмом и эстетизмом в духе искусства ради искусства), определявшими «поле литературы» XIX столетия [Bourdieu 1992]. Терминологически ухватить эту двойственность П. Бурдье предлагает при помощи понятия «реалистического формализма» (formalisme réaliste), призванного прекратить непродуктивную полемику между критиками, не желающими отпускать Флобера из лагеря реалистов, и теми, кто его оттуда пытается увести под знамена «нового романа» [Bourdieu 1992: 158][27].

Принимая во внимание наблюдение П. Бурдье, что именно для авангардистов взаимодействие с «историей поля» наиболее актуально, в силу их стремления преодолеть предшествующую эстетическую традицию, представляется обоснованным рассмотреть стайновский отклик на флоберовскую прозу именно как на авангардистскую работу внутри этого поля[28]. Стайновский диалог с предшествующей традицией во многом связан с авторским стремлением остранить, по-авангардистски перевоссоздать такие жанры реалистической

[27] Сам Бурдье с его понятиями «докса» (la doxa) и «габитус» (habitus), отсылающими к приобретенным устойчивым схемам восприятия и неоспоримым истинам, интеллектуально напрямую связан с представлениями о привычке как о ключевом механизме, обусловливающем различные социокультурные паттерны и художественные практики.

[28] Бурдье акцентирует, что сам авангардистский жест преодоления истории (и, в частности, истории литературы) неизбежно помещает авангард внутрь этого поля [Bourdieu 1992: 338].

прозы, как реалистическая повесть, роман становления, семейный роман, автобиография, детективный роман. Ее идиостиль рождается в тесной полемике с реалистической художественностью, на которую писательницу во многом вдохновил художественный опыт Флобера.

Влияние Сезанна

Помимо «Простой души» Флобера, Стайн выделяет в качестве импульса ее художественных поисков в «Трех жизнях» сезанновский портрет жены художника Гортензии Фике (1877–1878), на который, по ее собственному свидетельству, она постоянно смотрела в процессе работы над трилогией. Кстати, этот портрет, приобретенный Гертрудой и ее братом Лео в 1905 г., оказался живописным импульсом, инспирирующим не только ее литературные начинания, но и страсть коллекционера, став первым полотном в собрании современной живописи Стайн. Очевидно, что появление имени художника по соседству с Флобером глубоко не случайно. Писатель имел непосредственное влияние на живопись Сезанна, проявившееся, например, в обращении к сюжету искушения Св. Антония[29]. Анализируя ранние портреты Сезанна, Н. Атанассоглу-Каллмайер приходит к выводу о неправомерности рассматривать эти полотна как юношеские чудачества и легковесную игру в богемность, так как они свидетельствуют о наличии вполне обдуманных стратегий, направленных на переработку традиционных жанров и живописных канонов [Athanassoglou-Kallmyer 1990]. Признавая определенную условность подобных обобщений, все же можно наметить вполне осязаемые параллели. Как Флобер вскрывает условность реалистической иллюзии, так и Сезанн экспериментирует не просто с изображениями моделей, а с вполне сложившимся жанром реалистичного портрета.

Здесь необходимо сказать несколько слов о сезанновской манере портретирования. Сложная, осязаемая, «тяжелая» живописная фактура портретов художника, стремившегося к выявлению в своих моделях каких-то простых архетипических надындивидуальных черт, не порождает иллюзии совпадения модели и ее портретного изображения. Тяготение к схематизации, стремление уйти от изменчиво индивидуального и вскрыть универсальное в человеческом лице типичны для сезанновских портретов. Сложное взаимоотношение

[29] О влиянии Флобера на Сезанна см., например: Reff, Theodor. “Cézanne, Flaubert, St. Anthony, and the Queen of Sheba.” *The Art Bulletin* 44, no. 2 (June 1962): 113–125.

тонов и плоскостей превращают человеческое лицо в самоценную живописную поверхность. Традиционно особое ощущение отстраненности художника от своей модели, возникающее и при взгляде

Поль Сезанн. Портрет Гортензии Фике

Поль Сезанн. Старуха с четками

на упомянутый выше портрет Гортензии Фике, порой объясняется критиками натянутыми отношениями между художником и его женой [см. Dictionary 2001: 190]. Гортензия была простой женщиной, любившей, по ироничному замечанию художника, «только Швейцарию и лимонад» [Rewald 1986: 125]. Но все же в этой отстраненности не стоит видеть биографической причины. Это, скорее, результат особого видения, подчеркивающего контраст между обычностью модели и необычностью ее художественного образа с его акцентированной «сделанностью» и отсутствием реалистической иллюзии. И здесь нельзя не заметить параллелей с нарочитым зазором между геройным и авторским планами «Мадам Бовари», задаваемого именно на уровне стиля. Сам Сезанн в письме к Иоахиму Гаске свидетельствует о непосредственном влиянии флоберовских образов на свое живописное видение: «Когда я писал “Старуху с четками”, я видел тон Флобера,

атмосферу, что-то неопределимое, синевато-рыжий цвет, который исходил, как мне казалось, от госпожи Бовари»[30].

В этом контексте интересно поразмышлять над замечанием Т.Д. Венедиктовой о творческой духовной активности Флобера как автора «Простой души», обращающегося к «простому» материалу: «предмет рассказа в этой новой перспективе перестает быть существен: чем он условнее, ограниченнее, «глупее», тем незаинтересованнее и, стало быть, свободнее «моя» деятельность по созиданию личного смысла» [Венедиктова 2001: 214]. Вероятно, здесь можно наметить определенные параллели между ограниченностью «предмета» сезанновского портретирования, несущественностью «предмета» флоберовской повести и простым бытовым словом как объектом стайновского эксперимента. Простота и незамысловатость материала позволяют художнику подчеркнуть перемещение акцента с преданности эффекту реальности на ее художественную интерпретацию, на других нереалистических условиях подойти к изображению повседневного, бытового, типичного в жизни «простого» человека.

Ключевая модернистская установка на остранение повседневного через акцентировку его автоматизма часто остается в тени традиционного представления о модернизме как об устремленном к эпифаническому уникальному внутреннему опыту. Стайновский эксперимент с привычным (будь это готовое внелитературное слово, устоявшиеся конвенции литературных жанров или связанное с ними читательское ожидание) является ключевым вектором ее масштабного металитературного проекта. Его отправной точкой является трилогия «Три жизни». Созданная под влиянием Джеймса, Флобера и Сезанна, она может быть прочитана как своеобразная «линза», внутри которой взаимовысвечиваются научная, литературная и живописная практики, связанные с установкой современности на поиск новых режимов рефлексии над повседневностью. Рождаясь на пересечении взаимно конституирующих дискурсов и обладая ярко выраженной метаязыковой составляющей, трилогия ставит под сомнение ходячее определение стайновского письма как «герметичного» и закрытого для понимания.

Пристально вчитываясь во Флобера (а именно такой тип чтения и предполагает переводческая задача), Стайн приходит к мысли, что не только эстетическое деавтоматизирует стереотипное и обыденное,

[30] Gasquet, Joachim. “Le Motif,” in *Conversations avec Cézanne,* ed. by M. Doran. Paris: Collection Macula, 1978: 109.

но и последнее в свою очередь бросает вызов эстетическим сублимациям. Этот, на первый взгляд, частный случай литературного влияния выводит на магистральный для модернистской поэтики разговор о напряженном пересечении высокого и низкого, оригинального и клишированного, обычного и утонченного.

ЛИТЕРАТУРА

Венедиктова 2001 — *Венедиктова Т.Д.* Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX в. // Зарубежная литература второго тысячелетия, 1000–2000. М.: Высшая школа, 2001. С. 186–220.

REFERENCES

Athanassoglou-Kallmyer 1990 — Athanassoglou-Kallmyer, Nina. “An Artistic and Political Manifesto for Cezanne.” *The Art Bulletin* 72, no. 3 (September 1990): 482–492.

Bourdieu 1992 — Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Paris: Seuil, 1992.

Dictionary 2001 — *Dictionary of Artists' Models.* Edited by J.B. Jiminez. London, Chicago: Fitzroy Dearborn, 2001.

Farland 2004 — Farland, Maria. “Gertrude Stein's Brain Work.” *American Literature* 76, no. 1 (March 2004): 117–148.

Felman 1986 — Felman, Shoshana. “Modernity of the Commonplace.” In *Critical Essays on Gustave Flaubert,* edited by L. M. Porter, 29–48. Boston: Hall, 1986.

Fried 2022 — Fried, Michael. *French Suite: A Book of Essays.* London: Reaktion Books, 2022.

Gott 2013 — Gott, Henry Michael. *Ascetic Modernism in the Work of T S Eliot and Gustave Flaubert.* London, New York: Routledge, 2013

Haselstein 2009 — Haselstein, Ulla. “A New Kind of Realism: Flaubert's *Trois Contes* and Stein's *Three Lives*.” *Comparative Literature* 61, no. 4 (Fall 2009): 388–399.

Hubert 1989 — Hubert, Renée Riese. “Gertrude Stein and the Making of Frenchmen.” *SubStance* 18, no. 2, issue 59, (1989): 71–92.

Kinney 1977 — Kinney, F. Arthur. “Faulkner and Flaubert.” *Journal of Modern Literature* 6, no. 2 (April 1977): 222−247.

Liesl 2009 — Liesl, Olson. *Modernism and the Ordinary*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Meyer 2001— Meyer, Steven. *Irresistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science.* Stanford: Stanford University Press, 2001.

Moore 2024 — Moore, Sam. “Where to Start with: Gertrude Stein.” *The Guardian* (February 3, 2024). https://www.theguardian.com/books/2024/feb/03/where-to-start-with-gertrude-stein

Porter 2001 — Porter, M. Laurence. *A Gustave Flaubert Encyclopedia*. Greenwood: Bloomsbury Publishing, 2001.

Reid 1993 — Reid, H. James. *Narration and Description in the French Realist Novel. The Temporality of Lying and Forgetting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Rewald 1986 — Rewald, John. *Cézanne: A Biography.* New York: Harry N. Abrams, 1986.

Richardson 2007 — Richardson D. Robert. *William James: In the Maelstrom of American Modernism.* New York: Houghton Mifflin, 2007.

Strickland 1967 — Strickland, G. R. “Flaubert, Ezra Pound and T. S. Eliot.” *The Cambridge Quarterly* 2, no. 3 (July 1967): 242–263

Understanding 2017 — *Understanding James, Understanding Modernism.* Edited by David H. Evans. New York: Bloomsbury, 2017

Venediktova 2001 — Venediktova, Tat'iana D. “Sekret sredinnogo mira: kul`turnaia funkciia realizma XIX v.” [“The Secret of the Middle World: The Cultural Function of Nineteenth-Century Realism”]. In *Zarubezhnaya Literatura Vtorogo Ty`syacheletiya, 1000–2000.* [*Foreign Literature of the Second Millennium, 1000–2000*], 186–220. Moscow: Vysshaia shkola Publ., 2001: 2001. (In Russ.)

Will 2000 — Will, Barbara. *Modernism, and the Problem of “Genius.”* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

© 2024, Н.В. Морженкова

Дата поступления в редакцию: 03.05.2024
Дата одобрения рецензентами: 25.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Natalia V. Morzhenkova

Received: 03 May 2024
Approved after reviewing: 25 May 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-317-346
https://elibrary.ru/GZLXUR
УДК 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Анна ШВЕЦ

ДВА ПОЭТИЧЕСКИХ ПАРАДОКСА XX ВЕКА: ГЕРТРУДА СТАЙН В ДИАЛОГЕ С АЛЕКСЕЕМ КРУЧЕНЫХ

Аннотация. В рамках данной статьи мы оттолкнемся от двух почти одновременно написанных парадоксов модернизма / авангарда. Первый парадокс — миниатюра Гертруды Стайн под названием «Святая Эмилия» (“Sacred Emily”) (однострочное стихотворение: “Rose is a rose is a rose is a rose”). Второй парадокс — заумное стихотворение Алексея Крученых «Дыр бул щыл». Оба текста предполагают движение от негативной эпистемической эмоции к позитивной (в режиме остранения), что создает сложное эстетическое переживание. В основе такого переживания — переосмысление самого поэтического кода как кода значащего и знакообразующего, источника описания и познания. Читатель взаимодействует с кодом как со-автор и со-творец, заново приспосабливая его к реальности и заново придавая ему смысл. Оба текста свидетельствовали о глобальных художественных сдвигах эпохи. Модернистско-авангардную эпоху отличает «поворот» к иному типу мимесиса, который предполагает ориентацию на передачу впечатления. Этот вектор присущ творческим проектам и Стайн, и Крученых. Задача художника — индуцировать в реципиенте комплекс реакций, из которых складывается познавательное и одновременно творческое переживание, так что происходит эпистемологическая перенастройка. Ориентируясь на новый способ подражания (подражание переживанию), и Стайн, и Крученых стремились осуществить познавательную перекалибровку сознания читателя за счет эксперимента с языком. И Гертруда Стайн, и Алексей Крученых выделяют периферийные, ассоциативные элементы опыта, моделируют на их основе комплекс переживаний и воссоздают его посредством языка. Это достижимо, когда задействован суггестивный, ассоциативно-коннотативный потенциал языка и художественной формы.

***Ключевые слова*:** модернизм, авангард, поэтический эксперимент, прагматика художественного текста, Гертруда Стайн, Алексей Крученых.

***Информация об авторе*:** Анна Валерьевна Швец, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Московский государственный университет, Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1492-2511. E-mail: ananke2009@mail.ru.

Для цитирования: *Швец А.В.* Два поэтических парадокса XX века: Гертруда Стайн в диалоге с Алексеем Крученых // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 317–346. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-317-346

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-317-346
https://elibrary.ru/GZLXUR
UDC 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Anna SHVETS

20TH CENTURY TWO POETIC PARADOXES: GERTRUDE STEIN VIS-A-VIS ALEXEY KRUCHENYKH

Abstract. In this article, we will begin with two almost simultaneously written paradoxes of modernism / avant-garde. The first paradox is Gertrude Stein's miniature "Sacred Emily", a one-line poem that reads "Rose is a rose is a rose". The second paradox is Alexey Kruchenykh's abstract poem "Dyr byl schyl". Both texts suggest a transition from a negative emotional state to a positive one, creating a complex aesthetic experience. At the heart of this experience is a re-evaluation of the poetic code as a meaningful and symbolic system, a source of meaning and knowledge. The reader interacts with this code as a collaborator and co-creator, adapting it to their own reality and giving it new meaning. These texts reflect the global artistic trends of the era, which were characterized by a shift towards a different type of representation, one that emphasizes the transmission of feelings and impressions. This vector is inherent in the creative works of both Gertrude Stein and Aleksey Kruchenykh. The artist's task is to induce a complex range of reactions in the recipient, which form a cognitive and creative experience, resulting in an epistemological reconfiguration. Focusing on a new approach to imitation (imitating an experience of reality, not reality itself), both Stein and Kruchenykh sought to accomplish a cognitive recalibration of the reader's mind through experimentation with language. Both Gertrude Stein and Alexey Kruchenykh identify peripheral and associative aspects of experience, create a complex of experiences based on these elements, and recreate them through language. This process is made possible by the suggestive, associative, and connotative power of language and artistic form.

***Keywords*:** modernism, avant-garde, poetic experiment, pragmatics of a literary text, Gertrude Stein, Alexey Kruchenykh.

***Information about the author*:** Anna V. Shvets, PhD in Theory of Literature, Senior Lecturer, Moscow State University, Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1492-2511. E-mail: ananke2009@mail.ru.

For citation: Shvets, Anna. "20th Century Two Poetic Paradoxes: Gertrude Stein vis-a-vis Alexey Kruchenykh." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 317–346. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-317-346

Поэтические парадоксы и расширение эстетической чувственности

Модернистская литература XX в. как (в том числе) литература языкового эксперимента[1] [Фещенко 2009] известна двумя парадоксами — образцами поэтической функции языка в действии. Оба парадокса акцентируют самообращенность поэтического языка, «направленность [...] на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» [Якобсон 1975: 202]. Первый парадокс — миниатюра Гертруды Стайн под названием «Святая Эмилия» (“Sacred Emily”), более известная по единственной фразе: «Роза есть роза есть роза есть роза» (“Rose is a rose is a rose is a rose”). Второй парадокс — заумное стихотворение Алексея Крученых «Дыр бул щыл», первая строчка которого также повсеместно цитируется[2].

Первый парадокс создает эффект самообращенности языка за счет того, что деконструируется синтактика высказывания. Второй парадокс активирует поэтическую функцию высказывания, разрушая его семантику. Поочередное выведение из игры этих двух компонентов только делает более экспрессивным третье — прагматическое — измерение обоих текстов, измерение воздействия на адресата. Это позволяет рассматривать оба текста как авангардные, в соответствии с замечанием М.И. Шапира:

> …в авангардном искусстве прагматика выходит на первый план. Главным становится действенность искусства — оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны [...] желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной [...] Нужно, чтобы реакция успевала возникнуть и закрепиться до…глубокого постижения, чтобы она, насколько получится, этому постижению помешала, сделала его возможно более трудным.

[1] В рамках данной статьи мы невольно сближаем модернистскую литературу и литературу авангардную, хотя между двумя литературными традициями нередко проводится разница. В данном случае мы склонны рассматривать модернистскую литературу через призму языкового эксперимента, что позволяет иметь в виду авангард как частный ее подвид.

[2] См. статью Н.А. Богомолова: «Интересующее нас стихотворение относится к числу самых знаменитых в истории русской поэзии конца XIX — начала XX века. Пожалуй, лишь брюсовский моностих может сравниться по степени известности с первой строкой стихотворения А. Крученых, приведенной в заглавии» [Богомолов 2005: 172].

> Непонимание, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста…[Шапир 1995: 137].

Нулевая семантика и/или нулевая синтактика в сочетании с богатым спектром прагматических смыслов — вот отличительная особенность поэтических парадоксов авторства Стайн и Крученых. Формально осложненное высказывание читается в режиме восприятия-как-непонимания, остранения по В. Шкловскому: «прием затрудненной формы» «увеличива[ет] трудность и долготу восприятия»[3]. Непонимание — и длительное восприятие в непонимании — удивительным образом разрешаются позитивной эмоцией: возвращенным «ощущени[ем] жизни»[4], полнотой эстетического переживания. Непонимание снимает автоматизм перцептивных привычек (происходит «[в]ывод вещи из автоматизма восприятия»[5]). Реципиент интерпретирует фразу, ощутимо инвестируя усилия в создание смысла и осознавая условия (языковые и контекстуальные) создания этого смысла. Потому можно сказать, что реципиент сам в какой-то мере становится творцом, производителем и потребителем эстетического опыта одновременно (это Шкловский называет «переживани[ем] деланья вещи»[6]).

Поэтические парадоксы Стайн и Крученых призваны через непонимание (негативное переживание) вывести реципиента к положительному эстетическому переживанию. Это переживание комплексное — опыт интерпретации, рефлексии над собственной интерпретацией, пересоздания текста во время его интерпретации. Результат — интуитивное *знание-как* (knowledge-how), и творческое, и метарефлексивное. Такое знание — производная эстетического переживания, а если конкретно, частей этого опыта: эпистемических эмоций. Эпистемическая эмоция — «аффективное состояние, которое мотивирует поиск и открытие, критическую рефлексию» [Vogl, Pekrun, Loderer 2021: 42; см. также Scheffler 1991; Brun 2008; Morton 2010]. Например, это могут быть «беспокойство» и «неудовлетворение» [Morton 2010: 387], «удивление, любопытство и затруднение» [Vogl, Pekrun, Loderer 2021: 41], «интерес и инсайт» [Schindler et al.

[3] *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Изд-во «Федерация», 1929. С. 13.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Там же.

2017: https] как составляющие эстетического опыта (в т. ч. опыта остранения)[7].

Эстетический опыт как комплекс эпистемических эмоций парадоксально сочетает две стороны. Это — и «бесцельная целесообразность» по Канту, и упражнение «отрицательной способности» по Китсу: нахождение в состоянии «неопределенности, среди тайн, в замешательстве, не досадуя и не стремясь узнать больше фактов или саму первопричину»[8]. В эстетическом опыте как опыте эпистемических эмоций сочетаются и переживание неопределенности, непонимания, замешательства, и ощущение полноты и завершенности: *целесообразности* нахождения в негативных эмоциях непонимания и замешательства.

Движение от негативной эпистемической эмоции (замешательство) к позитивной (инсайт) в составе эстетического переживания возможно, когда реципиент соучаствует в производстве смысла и производстве текста. Соучастие в идеале должно осуществляться в состоянии потока; состояние потока, в определении автора термина, М. Чиксентмихайи, — «целостное ощущение, возможное при полной вовлеченности» в деятельность, когда «одно действие следует за другим [...] [ощущается как. — *А.Ш.*] целостное перетекание от одного момента к другому, в рамках которого мы контролируем наши действия и в рамках которого нет различия между “я” и окружающей средой, стимулом и реакцией, или между прошлым, настоящим и будущим»[9]. Не понимая, реципиент подключается к интерпретации

[7] Принято считать, что есть базовые «нарративные эмоции», т. е. эмоции, которые мы испытываем, читая повествовательный текст (нередко понимаемый как метонимия литературного текста вообще): «любопытство, напряженное ожидание и удивление» [Keen 2015: 152]. Думается, что список этих эмоций — как эмоций эпистемических — подлежит расширению, поскольку поэтический текст (и в особенности текст экспериментальный) актуализирует большее количество таких переживаний.

[8] “Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason” (*The Letters of John Keats, 1814–1821*, ed. by E.R. Hyder, vol. 1. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958: 193).

[9] “Flow denotes the holistic sensation present when we act with total involvement,” is “a state in which action follows action according to an internal logic which seems to need no conscious intervention on our part…we experience it as a unified flowing from one moment to the next, in which we feel in control of our actions, and in which there is little distinction between self and environment; between stimulus and response; or between past, present, and future” [Csikszentmihalyi 1988: 36].

как труду пересоздания высказывания и его смысла, и в этой деятельности растворяется граница между субъектом и средой, субъектом и творчеством. Итогом становится целостный комплекс ощущений, в котором исходное непонимание соседствует с финальным инсайтом, и путь между ними может быть прожит несколько раз в режиме переоткрытия смысла.

Любопытно, что исследователи как творчества Стайн, так и творчества Крученых (и — расширительно — русского авангарда) подсвечивают разные стороны того, как Стайн и Крученых расширяют эстетическую чувственность читателя посредством языкового эксперимента. Специалисты по американскому модернизму и американской литературе указывают на «эпистемофилию» Стайн [Will 2000: 55]: озабоченность писательницы вопросом, как (по)знание возможно посредством (художественного) языка. «Вопросы познания и эпистемологии, проблема “как возможно знание” центральны для ее творчества» [Stephens 2015: 39], — замечает П. Стивенс. Согласно этим исследователям, Стайн переизобрела процесс художественного познания: «Ни один писатель так не посодействовал делу разрушения [конвенционального. — *А.Ш.*] знания, как Гертруда Стайн» [Martin 1991: 72], — пишет Р. Мартин. Согласно Р. Барнард, Стайн изобрела стиль, который обращает нас к «переходным, а не объектным… качествам познания» [Barnard 2006: 55], или заостряет наше внимание на знании как процессе и умении, а не на знании как факте.

Работа с познанием как с процессом тесно сопряжена с языковым экспериментом Стайн. Р. Костелянетц отмечает, что Стайн превращает слова в «автономные объекты» [Kostelanetz 1980: xxi]. У. Гасс продолжает эту мысль, говоря, что у Стайн «слово стало плотью, резонансом звука или физической формой в пространстве» [Gass 1978: 92]. «Вещность» стиля Стайн, по М. ДеКовен, усиливает бартовскую «магию означающего» [DeKoven 1983: xiii–xiv]. По ДеКовен, язык Стайн проявляет «несводимое к какой-либо цифре множество связей между лексическими значениями» [DeKoven 1983: 74] отдельных слов. У. Стайнер развивает этот тезис, говоря о «бескомпромиссном мимесисе» Стайн, в основе которого «отношения прямой эквивалентности между словами и ее [Стайн. — *А.Ш.*] собственной воспринимающей мыслью» [Steiner 1978: 54]. Увеличение сети семантических связей и переустройство этих связей другая исследовательница творчества Стайн, М. Перлофф, осмысляет в рамках «поэтики неопределенности» (poetics of indeterminacy). Такая поэтика предла-

гает «не притворяться, что смысла не существует, но изъять слова из обычных контекстов их употребления и создать между ними новые отношения» [Perloff 1981: 76], что обеспечит рекалибровку познавательных установок читателя.

Историки русского авангарда и исследователи творчества Крученых в меньшей степени говорят о проблеме (по)знания, в большей — о творческом соучастии читателя, хотя последнее напрямую связано с эпистемологической перенастройкой. В авангардном творчестве (и в творческом проекте Крученых) «читатель видится (задуман) не столько в роли воспринимающего, сколько в роли соавтора» [Сироткин 2006: 37], — утверждает Н.С. Сироткин. При этом, соавторство читателя реализуется по отношению к высказываниям, к которым принадлежит эксперимент Крученых по активизации поэтической функции языка. В таком тексте «[о]значающее или план выражения знака обретает полную самостоятельность, но и лишается своего значения» [Фарыно 1992: 1]. По этой причине «[х]удожественный знак требует от воспринимающего напряженной деятельности и инициативности, так как условная связь между означающим и означаемым прервана» [Грыгар 2007: 9]. Эпистемологическая перенастройка заключается и в напряженной смыслопорождающей деятельности, и в интерпретативной инициативности — а также в важном осознании, что «знак указывает не на денотат, а на правила построения знака, на свой код; точнее, авангардистский знак не столько указывает на этот код, сколько формирует его» [Сироткин 2006: 36].

Так или иначе, оба поэтических текста — и, шире, проекты Стайн и Крученых — роднит одно. Оба текста предполагают движение от негативной эпистемической эмоции к позитивной (в режиме остранения), что создает сложное эстетическое переживание. В основе такого переживания — переосмысление самого поэтического кода как кода значащего и знакообразующего, источника описания и познания. Читатель взаимодействует с кодом как со-автор и со-творец, заново приспосабливая его к реальности.

Коммуникативный тип мимесиса: взаимоподражание переживаний

Общий вектор эстетического поиска Стайн и Крученых можно объяснить с опорой на следующее обстоятельство: оба поэтических парадокса были созданы почти одновременно (хоть авторы и не были знакомы друг с другом — и вряд ли могли бы познакомиться). В та-

ковом качестве оба текста свидетельствовали о глобальных художественных сдвигах эпохи. «Святую Эмилию» можно датировать 1914 г., «Дыр бул щыл» — 1912/13 г. Даты написания указывают на «осевой момент» развития модернистской культуры: яркое пяти-десятилетие 1910–1915/20 гг., когда новые подходы к поэтическому языку возникали в разных странах (в Италии, в Российской империи, в Швейцарии, в Америке и др., под именами футуризма, дадаизма и др.).

В Париже, в доме по адресу Рю де Флерюс, 27, Стайн пишет 4 коротких миниатюры («Святая Эмилия», «Англия», “Gallerie Lafayette”, “Preciosilla”) и 25 октября 1914 г. отсылает своему приятелю Карлу ван Вехтену в Нью-Йорк, в дом 210 на 44-й Западной улице. Стайн сухо инструктирует своего де-факто литературного агента: необходимо разместить каждый из «скетчей» в тогда ван-вехтеновском журнале *The Trend*[10], чтобы выручить «150$ или 50$ [гонорара. — *А.Ш.*] за Англию и Святую Эмилию, и 25$ за Preciosilla и G. Lafayette, цена указана за каждое стихотворение по отдельности»[11]. Ван Вехтен, уйдя из *The Trend*[12], обеспечит публикацию “Gallerie Lafayette” в журнале Аллена Нортона *Rogue*[13] (мартовский номер 1915 г.) (несмотря на мно-

[10] Журнал выходил с 1911 по 1915 гг., его редактором был Питтс Санборн, недолгое время в 1914 г. редактором был Карл ван Вехтен. См.: [Oxford Critical and Cultural History 2012: 398–419].

[11] Текст письма: “My dear Wan, I am very pleased with the Trend and I am very well pleased with your article about me. I am sending you four things. They are Sacred Emily [,] England [,] Gallerie Lafayette [,] Preciosilla [,] You can have the collection for the Trend for $150 or $50 apiece for England and Sacred Emily and $25 apiece for Preciosilla and G. Lafayette” (*The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten, 1913–1946*, ed. by E. Bruns. New York: Columbia University Press, 1986: 32). Причина торга: «Сейчас нуждаюсь в деньгах, поскольку художникам и поэтам нынче нелегко или скоро придется нелегко» (“I am wanting money these days because all the artists over here are having and are about to have a very hard time…”) (Ibid.).

[12] Причина ухода также была (бы) понятна Гертруде Стайн: «Эта работа была довольно занимательной, но денег не сулила» (“It was amusing but there was no money behind it”. Письмо от 26 ноября 1914 г.); по данным Э. Бранса, ван Вехтен ушел из редколлегии *The Trend* 7 ноября 1914 г., предварительно подготовив завершающий 1914 г., декабрьский номер) (*The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*: 32–33).

[13] Журнал выходил с марта 1915 г. по декабрь 1916 г. тиражом около 500 экземпляров (хотя в 1 номере была заявлена цифра в 15 000 экземпляров). Редактором журнала были супружеская пара Аллен и Луиза Нортоны; в журнале печатались произведения Уоллеса Стивенса, Альфреда Креймборга, Мины Лой, Уолтера Аренсберга, Карла ван Вехтена, Чарльза Демута, Джуны Барнс. См.: https://modernistmagazines.org/american/rogue/ [дата обращения 01.05.2024]. Также см. архив нескольких выпусков журнала: https://collections.library.yale.edu/

гочисленные просьбы своей протеже вернуть рукописи). Недовольная Стайн простила своему корреспонденту вольность только когда увидела присланный вместе с извинительным письмом чек[14] — и три возвращенных скетча (в т. ч. «Святую Эмилию»). «Святая Эмилия», впрочем, к тому времени была на слуху в окружении Стайн: писательница сопровождала свои письма оттиском печатки с т. н. “Rose Motto”[15]. Этот «девиз» ван Вехтен использовал в качестве шмуцтитула в сборнике критических заметок 1917 г. «Интерпретаторы и интерпретации» (сопроводив им одно из эссе). Так знаменитая строчка впервые появилась в печати[16] (предваряя публикацию «Святой Эмилии» в сборнике Стайн «География и пьесы» 1922 г.).

В 1912 г., в декабре, когда из печати выходит «Пощечина общественному вкусу», Алексей Крученых сочиняет несколько фраз на заумном языке по просьбе уже своего «литературного агента». Как свидетельствовал сам поэт, «[в] конце 1912 г. Д. Бурлюк как-то сказал мне: “Напишите целое стихотворение из ‘неведомых слов’”. Я и написал “Дыр бул щыл”, пятистрочие, которое и поместил в готовящейся тогда моей книжке “Помада” (вышла в начале 1913 г.)»[17]. Идея упражнения, вероятно, пришла Бурлюку на волне вдохновения: его пленяла загадочная, звучная фраза «каласимуна-факола» из пьесы

catalog/17374476 [дата обращения 01.05.2024]. См. [Oxford Critical and Cultural History 2012: 465–482].

14 “I forgive you. It’s hard not to forgive when one sees oneself printed and has a check beside. [Allen] Norton has a certain quality but it doesn’t come off and that annoys me” (*The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*: 42).

15 Эта печатка, т. е. выгравированная фраза “A rose is a rose is a rose is a rose”, стоит на письме Стайн к ван Вехтену 4 июля 1914 г. (*The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*: 23–24).

16 Так утверждает Э. Бранс (“This was the first time that this line appeared in print”) [*The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*: 24]).

17 Ср. высказывание Крученых: «Временем возникновения Заумного языка как явления, на котором пишутся целые самостоятельные произведения, а не только отдельные части таковых (в виде припева, звукового украшения и пр.), следует считать декабрь 1912 года, когда был написан мой, ныне общеизвестный, “Дыр бул щыл”. Это стихотворение увидело свет в январе 1913 года в моей книге “Помада”» (Крученых А. Фонетика театра. М., 1925. С. 38); «Зимой [19]12–13 года появилась “Пощечина” [...] Тогда же выскочил “Дыр-бул-щыл” (в “Помаде”), который, говорят, гораздо известнее меня самого» (*Крученых А.Е.* Автобиография дичайшего // Крученых А.Е. Наш выход: К истории русского футуризма / сост. и вступ. ст. Р.В. Дуганова; коммент. Р.В. Дуганова, А.Т. Никитаева и В.Н. Терехиной. М.: Литературно-художественное агентство «RA», 1996. С. 17). См.: [Харджиев 1997: 301; Богомолов 2005].

В. Кандинского “Der gelbe Klang” в альманахе *Die Blaue Reiter*, который вышел незадолго до беседы с Крученых, в мае 1912 г. [см.: Янечек 1991]. В печати стихотворение «Дыр бул щыл» появилось в составе литографированной книжки 1913 г. «Помада». Словно бы написанное от руки самим художником[18], это было одно из «трех стихотворений» «на собственном языке», слова которого «не имеют определенного значения» [см.: Богомолов 2005]. (В отличие от Стайн, Крученых не пытался продать свою миниатюру журналу и опубликовал ее на собственные средства — однако оба писателя могли бы обсудить пристрастие к печаткам и литографским штампам).

Два почти одновременно созданных поэтических «скетча» (чуть ли не экспромта) вписываются в новую художественную парадигму XX в., с ее поисками новых способов художественного выражения и подражания. Традиционно литература

> ставит задачей воспроизведение и вместе с тем интерпретацию (осмысление) действительного мира — природы, общества, человеческих характеров, отношений, складывающихся между людьми в определенную эпоху. “Миметическая” способность литературы (т. е. способность ее воспроизводить жизнь) является ее наиболее общим, широким и универсальным родовым свойством [Фридлендер 1976: 10].

При этом, отмечает теоретик мимесиса Э. Ауэрбах (в формулировке Г. Фридлендера), способы подражания исторически изменчивы:

> …в разные эпохи, у различных писателей и литературных направлений воспроизводящая, “миметическая” способность литературы проявляется несходно, получает в своем развитии неодинаковое направление [Фридлендер 1976: 10].

«Миметическая способность» модернистской литературы предполагает подражание не предметному (референциальному) миру, а подражание — в первую очередь — аффективной, чувственной реальности эстетического, творческого переживания. О.Ю. Панова в этой связи замечает, что начиная с рубежа XIX–XX вв. «искус-

[18] Крученых называл эти книги образцами «самописьма», ибо литография дает возможность создавать оттиски рукописного текста.

ство» понимается не как «копия жизни», а как «вторая реальность, которую создает человек» [Панова 2001: 230]. Основа этой второй реальности — «“инстинкт творчества”», неотъемлемая составляющая «человеческой природы», а человеческая природа «зиждется на неустранимом противоречии» Ф. Ницше:

> В человеке тварь и творец соединены воедино; в человеке есть материал, обломок, глина, грязь, бессмыслица, хаос; но в человеке есть также и творец, ваятель, твердость молота, божественный зритель и седьмой день – понимаете ли вы это противоречие?[19]

Модернистский тип мимесиса, вослед С.Н. Зенкину, можно охарактеризовать как мимесис «коммуникативный», противоположность мимесиса «репрезентативного» [Зенкин 2020]. Репрезентативный мимесис «связывает… два объекта» [Зенкин 2020: 137]: первичный «оригинал» и вторичную «копию», предмет и знаковый эквивалент предмета. Коммуникативный мимесис связывает на равных «двух общающихся субъектов, из которых один подражает другому» [Зенкин 2020: 137]. Друг другу подражают «создател[ь] и реципиент… писател[ь] и читател[ь]» [Зенкин 2020: 137]: создатель стремится передать реципиенту чувственное (аффективное) переживание, и этому переживанию подражает «реакци[я]» читателя [Зенкин 2020: 137]. Задача создателя — «заразить» переживанием читателя, индуцировать переживание в читателе, помочь читателю переживание творчески воссоздать. При этом реципиент в миметической коммуникации может подражать не только простейшим аффектам (страх, паника), но

> …имитации и подражательной трансляции поддается также и процесс познания, который трудно подвести под категорию аффекта: аффективный характер могут иметь его мотивы — например, любопытство, — и некоторые сопровождающие его переживания, но не добыча знаний как таковая. Познание составляет, наряду с аффектами, один из предметов миметической коммуникации [...] Это не значит, что посредством художественного мимесиса мы, читатели или зрители, «познаем» окружающий мир; познавательная концепция искусства, господствовавшая в эстетике XIX–XX веков, исторически ограничена и не объясняет всех его аспектов и проявлений. Верно, однако, другое:

[19] *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 346. См.: [Панова 2001: 230–231].

искусство может имитировать процесс познания, независимо от его результатов [Зенкин 2020: 151].

Именно в ситуации коммуникативного мимесиса (взаимоподражания аффектов и эпистемических эмоций творца и читателя) формируется творческое эстетическое переживание, которое разрабатывают Стайн и Крученых в рамках авангардно-модернистской поэтики.

Поворот к коммуникативному типу мимесиса проговаривается в художественно-эстетических дискурсах начала XX в. по обе стороны Атлантики, как в Российской империи, так и в США. Стайн и Крученых были включены в разные дискурсивные сети (networks) и общались (очно и заочно) с разными собеседниками. Однако, если бы оба писателя встретились, они бы нашли много сходств между дискуссиями о мимесисе на русском и английском языках.

Заочный знакомый Стайн (через Питтса Санборна, Аллена Нортона, Карла ван Вехтена[20]), поэт Уоллес Стивенс уже в 1910-е гг. в переписке критикует репрезентативную поэтику в живописи и поэзии.

> Пройтись [...] приятно […] но сами картины, взятые по одиночке, вряд ли стоят каких-либо усилий […] Художники, должно быть, стали столь же глупы, сколь и поэты. Что любитель формы и цвета…сделал бы с этим мусором?[21] —

пишет Стивенс Элси Молл (своей невесте) после визита в Национальную академию дизайна 10 января 1909 г. По-видимому, поэта не удовлетворило подчинение формы и цвета задаче копирования, отсутствие акцента на форме и цвете как самодостаточных величинах. Множество образцов поэзии 1910-х гг., по Стивенсу, изобличают отсутствие «поэтической мысли» (absence of poetic thought) (письмо Молл 29 мая

[20] Стивенс был знаком с Алленом Нортоном и также публиковался в журнале *Rogue*, учился вместе с Гарварде с Питтсом Санборном, также редактором *The Trend*. Санборна ван Вехтен и Стайн упоминают в переписке: однокурсник Стивенса был проездом в Париже и, вероятно, встречался со Стайн (*The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*: 16–17).

[21] “I went by myself to the National Academy. It is refreshing to pass through falleries so multi-colored; but the pictures, taken one by one, were hardly worth the trouble…The artists must be growing as stupid as the poets. What would one lover of color and form…do to such trash?” (Stevens, Wallace. *Letters*, ed. by H. Stevens. New York: Alfred Knopf, 1966: 116).

1906 г.)[22]. «Поэтическая мысль», как объяснял Стивенс 22 мая 1916 г. в письме Гарриет Монро, редактору чикагского журнала *Poetry*, в его собственных стихах заключается в том, чтобы «создать поэтическую атмосферу с минимумом повествовательности»[23]. Повествовательность в стихах обслуживает репрезентативный, копирующий тип подражания, в то время как «атмосфера» становится эмоционально заряженной, индуцирует переживание.

Похожее недовольство репрезентативным способом подражания в искусстве (живописи) выражали коллеги Крученых по творческому цеху. Василий Каменский, соратник Крученых по группе «Гилея», приводит следующее свидетельство в своих воспоминаниях: на апрельской выставке 1908 г. Николая Кульбина, «Современные течения в искусстве», братья Бурлюки взбудоражили зал провокативным выступлением. Внимание публики привлек громкий лозунг: широкого зрителя «приучили видеть на выставках бесплатное иллюстрированное приложение к “Ниве”»[24]. Репрезентативный мимесис — копирование действительности, чтобы создать всего лишь иллюстрации. Иллюстрация должна смениться воспроизведением переживания. Референт — дубликат реального предмета — должен уступить место «впечатлению» — опыту художника. Как говорил организатор выставки, Н.И. Кульбин, «мы, художники-импрессионисты, даем на полотне свое впечатление, то есть импрессио. Мы видим именно так и свое впечатленье отражаем на картине, не считаясь с банальным представлением других о цвете тела»[25]. Это же понимание отражается в рецензиях на картины Кульбина и братьев Бурлюков:

Кульбин — парадоксален. [...] И в самом деле, вблизи [на его картине. — *А.Ш.*] какая-то беспорядочная окрошка мазков. А «попробуешь» отойти — впечатление отдыхающей натурщицы[26].

---

[22] “Been reading poetry. What strikes me is…the absence of poetic thought” (Ibid.: 117). Вторичность литературного творчества в США в 1913 г. констатировал профессор-литературовед из Колумбийского университета, Джоэл Элиас Спингарн: «Какими робкими потугами представали усилия авторов в нашей поэзии, драматургии и прозе; насколько боязливый характер выказывали наше литературоведение и театроведение; какими блеклыми, академичными и слабыми смотрелись все остальные формы художественного выражения» [Brown 1988: 156].

[23] “What I tried to do was to create a poetic atmosphere with minimum narration” (Stevens, Wallace. *Letters*: 194).

[24] *Каменский В.* Путь энтузиаста. Пермь: Пермский писатель, 1968. С. 86.

[25] Там же. С. 85.

[26] *Брешко-Брешковский Н.Н.* Под мистическим треугольником // Биржевые ведомости. 11 марта 1909. Веч. вып., № 11002. С. 5. Цит. по: [Крусанов 1996: 21].

Некоторые рецензенты (применительно к В. Бурлюку, брату Д. Бурлюка) использовали такое жанровое наименование, как «психологическая картина»[27].

О первостепенности передачи впечатления-«импрессио» в искусстве писал другой американский художник и поэт, Мариус де Зайас, которого могла знать Стайн (через Альфреда Штиглица, о котором ван Вехтен периодически сообщает ей в переписке). Эту мысль де Зайас (в соавторстве с Полом Хэвилендом) развивает в книге 1913 г. «Очерк современной эволюции пластического выражения» (*A Study of Modern Evolution of Plastic Expression*). Характеризуя предмет произведения живописи, де Зайас цитирует очерк о художнике-акварелисте, Джоне Марине, из журнала Штиглица *Camera Work*[28]. Как говорил Джон Марин,

> [в своих картинах] именно «внутреннее движение» я и стараюсь выразить, так что я смогу вспомнить то очарование, в котором находился, и созерцать выражение разных эмоций, им вызванным к жизни[29].

Внутреннее «движение», «очарование» и «зачарованность» (spell) чем-либо, возникновение «эмоций» во время созерцания во многом аналогичны «импрессио» Каменского; это переживание реципиент должен творчески воспроизвести.

Передачу впечатления, «внутреннего движения», а не воспроизведение объекта основной характеристикой произведения живописи считает и Каменский. В заметке «О современной живописи» (1912)[30] поэт полагает, что картина (здесь художника-импрессиони-

---

[27] *Льдов К.* Художники-революционеры // Биржевые ведомости. 30 апреля 1908. Веч. вып. № 10487. С. 3–4. Цит. по: [Крусанов 1996: 15].

[28] de Zayas, Marius. “Notes on ‘291’. Water-Colors by John Marin.” *Camera Work*, no. 42–43 (April–July 1913): 18.

[29] “It is this “moving of me” that I try to express, so that I may recall the spell I have been under and behold the expression of the different emotions which have been called into being.” (de Zayas, Marius and Paul Haviland. *A Study of Modern Evolution of Plastic Expression*. New York: 291, 1913: 14; de Zayas M. “Notes on ‘291’”: 18).

[30] «Статья или лекция Каменского “О современной живописи” (рукопись в РГАЛИ) относится к раннему периоду его творчества. Текст не датирован, но явно относится к 1912 году, поскольку автор упоминает, что художник Чюрленис умер “в прошлом году”. Таким образом, текст написан в преддверии шумного выступления гилейцев/будетлян, консолидировавшихся в конце 1912 года при издании скандального сборника “Пощечина общественному вкусу”. [...] В том же 1912 году журналом «Аполлон» и Французским институтом в Санкт-

ста) в первую очередь сообщает «восприятие»-впечатление (также «импрессио»). Восприятие не тождественно простому повторению увиденного: «Это не только картины жизни, отразившиеся в сознании»[31]. Восприятие — «[э]то множество ощущений, слившихся в очень определенные стройные ряды душевных переживаний. Это и есть то, что называется: настроение»[32]. Или: восприятие — это комплекс, в рамках которого единичные перцепции и ассоциируемые с ними аффекты складываются в длительный процесс переживания контакта с каким-либо феноменом («настроение»). «Настроение» локализовано не снаружи, в области предметов; это — ответ на контакт с предметом: «И вы увидите в его изображении не то, что вы видели в природе сотни раз, а то существенное и важное, что не могла вам доказать природа и что для вас было сокровенно и смутно, и что вдруг встревожило душу»[33].

На мысль Каменского о важности передачи «настроения» в искусстве де Зайас откликнулся бы противопоставлением «конкретной» и «абстрактной» эмоции — или противопоставлением репрезентативного и коммуникативного подражания. Конкретная эмоция возникает, когда мы видим на картине изображение предмета или человека; абстрактная — когда мы приобщаемся к воспроизведению психологического состояния. Художники до Сезанна (т. е. до начала импрессионизма) «выражали себя посредством окружающего мира, посредством фактов», пытаясь «оживить объекты, которые они представляли»[34],

Петербурге была устроена грандиозная выставка “Сто лет французской живописи: (1812–1912)”. Она продлилась с 17 января по 18 марта, приняв около 35 тысяч посетителей. Почетным президентом мероприятия был избран великий князь Николай Михайлович. Российская публика смогла увидеть около 1000 работ французских классиков, романтиков, барбизонцев, реалистов, импрессионистов (среди них холсты Давида, Энгра, Делакруа, Жерико, Коро, Домье, Курбе, Милле, Мане, Дега, Ренуара, Моне, Сезанна, Гогена и др.). Вероятно, текст Каменского был создан по следам этого знакового события» [Россомахин 2018].

[31] *Каменский В.* О современной живописи // Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Неопубликованные Тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования / ред. А. Россомахин. СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 18.

[32] Там же.

[33] Там же.

[34] “Up to Cezanne art had its basis of inspiration in the inner self and expressed itself through the outside world, through facts. The artist tried to animate the objects which he represented, to make them live by themselves.” (de Zayas, Marius and Paul Haviland *A Study of Modern Evolution of Plastic Expression*: 35).

т. е. копировать эти объекты. Импрессионисты и пост-импрессионисты работают иным образом: такой художник «позволяет внешнему миру войти внутрь него, а затем извлекает наслаждение из разбора того, как его личность реагирует на мир вокруг»[35]. На такой картине уже изображается не объект, а реакция на него — или даже комплекс реакций и из них вырастающих переживаний. Или — изображается процесс видения вещи и ее осмысления, формулирования собственного отношения: искусство — «не только выражение удовлетворения, полученного от объекта, но выражение процесса познания этого объекта и осмысления тех идей, которые объект вызывает в сознании»[36]. Соответственно, процесс познания-осмысления подлежит воспроизведению со стороны адресата — равно как и «настроение» творческого переживания Каменского.

Интересно, что сходную ориентацию и де Зайас, и Каменский приписывают не только изобразительному искусству, но и современным литературным экспериментам.

В заметке «Новое искусство в Париже» (*Camera Work*, 1911), написанной по следам поездки во Францию по делам галереи «291», де Зайас описывает литературные вечера при «Осеннем салоне» и чтения верлибров:

> Поэзия, большей частью меланхоличная…это поэзия, в которой больше сумрака, чем света; ощущений, нежели мыслей… Эти поэты верят, что их стихи непонятны, и они и не пытаются быть понятными; они чрезвычайно чувствительны и заставляют нас чувствовать. Из слов они составляют музыку[37].

[35] “The artist of earlier days went out to the outer world and tried to infuse into inanimate form a spark of his own life. The artist of the latest phase takes a purely receptive attitude; he lets the outer world come to him and finds his pleasure in analyzing the reaction of the world on his personality.” (Ibid.)

[36] “It is not only the expression of the gratification afforded by an object, but the expression of the cognition of it, and of all the ideas it awakens in our brain.” (Ibid.: 13).

[37] “The fact is that I felt deeply impressed with this necromantic literary session, with poetry, mostly melancholic, which reminded me of the Hebrew harps which hang from the Babylonic salices, through whose strings murmur the mournful breezes of the Euphrates. It is a poetry in which there is more twilight than light; sensations rather than thoughts. It is not the work of energetic thinkers, but of neurasthenic dreamers, unprecise, vague, lovers of sorrow who seek in suffering the voluptuosities they cannot find in passion. These poets believe themselves incomprehensible, and they do not try to make themselves understood: they are ultra-sensitive, and they make us feel. They make music with words, and we shall see later that the musicians endeavor to play words with

Новое поэтическое искусство (понятое как ориентированное на верлибристскую поэзию) воспринимается, таким образом, как средство передачи не пресуппозиции, а эмоции — так, что словесная оболочка в итоге не *денотирует* конкретный смысл, а *коннотирует* богатый на аффективные ассоциации эффект. Похожую мысль в переписке с Гертрудой Стайн высказывает ван Вехтен: «Гертруда Стайн в слове задействует потенциал детонации (sic! — *А.Ш.*) и потенциал коннотации» (письмо от 26 ноября 1914 г.[38].

Иначе описывает, как поэты заставляют «чувствовать», Каменский. «Новая форма (какую дал футуризм) дает новое мироощущение, по-новому конструирует содержание, отвечая сложной психологической потребности»[39], — пишет он, также отмечая подражание переживанию-мироощущению. За счет сочетания «формы» и «качества» «по-новому конструирует[ся]» «содержание»[40]. Именно вступая в сочетание с «формой» (способ упорядочения), содержание (идеи, мысли, фабула) драматизируется и превращается в передаваемый опыт события, психологическое состояние, которое реципиент способен творчески со-произвести.

При этом элементы, которые упорядочивает «форма», как правило, нагружены ассоциативно-эмоциональными смыслами. Например, рассуждая о «Букве» как единице слова, Каменский определяет ее как символ, аккумулирующий аффективные потенции. Буква — это еще не случившийся «взрыв», а слово — «стая взрывов» (к вопросу о потенциале детонации у Стайн). Во «взрыве» Буквы свернуты потенциальные переживания. Так, «буква К дает слову твердо-холодно-острую материальность… буква М — зов животных… буква О — колесо простора, небо, высоко»[41]. Итоговое целостное переживание смысла складывается из установления отношений между «квантами» букв внутри слова: «Слово окно = о+к+н+о=значит: простор + материя (стекло и дерево) + граница ночи + воздух = окно»[42]. Подобное

harmony. They neither rebel nor submit; they deliver themselves to contemplation, like a St. Lawrence who composes himself on his grate. I have been unable to find out what kind of metrical art they have adopted." (de Zayas, Marius. "The New Art in Paris." *Camera Work*, no. 34–35 (April–July 1911): 32).

[38] *The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*: 32.

[39] Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. С. 38.

[40] Там же.

[41] *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М.: Китоврас (Тип. Т.Ф. Дортман), 1918. С. 124.

[42] Там же.

«разбивание» слова на его простейшие аффективно-эмоциональные составляющие позволяет обновить и остранить восприятие слова как знака, наполнить этот знак чувственным опытом — опытом как новым знанием. Подобное переживание слова и сообщает новое мироощущение — необходимое, по Каменскому, для того чтобы «быть новыми людьми и по-новому понимать жизнь и искусство»[43] — т. е. для того чтобы иначе ощутить словесный знак и при помощи него иным образом производить эстетическое действие.

Таким образом, «поворот» к коммуникативному мимесису, ориентация на передачу впечатления отличают творческие проекты и Стайн, и Крученых. Задача художника — индуцировать в реципиенте комплекс реакций, из которых складывается познавательное и одновременно творческое переживание, так что происходит эпистемологическая перенастройка. Это достижимо, когда задействован суггестивный, коннотативный потенциал языка и художественной формы.

Эстетические программы Гертруды Стайн и Алексея Крученых

Экспликация эстетических программ Стайн и Крученых позволяет обнаружить ряд общих моментов. Если говорить о Стайн, то, как отмечает в одной из ранних рецензий «Как читать Гертруду Стайн?» (1914)[44] Карл ван Вехтен, в центре ее программы — «эффект, производимый на читателя» (“her effect is made on all her readers” [HRGS, 553]). То же можно было бы сказать и о Крученых, мастере провокации, искушенном в науке воздействия на аудиторию. В соответствии с новой миметической логикой, и Стайн, и Крученых проявляют интерес к воспроизведению и передаче познавательного, творческого переживания как процесса.

Творческий акт у обоих писателей можно понимать как метонимию процесса мышления вообще. Понимание процесса мышления также подверглось ревизии на рубеже веков усилиями учителя Гертруды Стайн, психолога Уильяма Джеймса (а также других представителей этой дисциплины: Гуго Мюнстерберга, Зигмунда Фрейда…). О.Ю. Панова так резюмирует основные характеристики

[43] *Каменский В.* Путь энтузиаста. С. 42.

[44] Van Vechten, Carl. “How to Read Gertrude Stein.” *The Trend,* no. 5 (August 1914): 553–556. https://collections.library.yale.edu/catalog/32404549?child_oid=1197354 [дата обращения 01.05.2024]. В дальнейшем мы цитируем эту работу, приводя аббревиатуру “HRGS” и номер страницы.

мышления по У. Джеймсу: «субъективизм», взаимозависимость и взаимообусловленность мыслительного переживания и психической структуры индивида; «изменчивость» и «непрерывность», или (взаимо)связанность мыслительных переживаний между собой и с контекстами их возникновения; «избирательность», или конституирующую роль фокуса внимания в возникновении опыта / впечатления [Панова 2001: 252–254].

И Стайн, и Крученых интересовались последними открытиями в области психологии. Стайн слушала в Кембридже лекции У. Джеймса в 1893 г., посещала семинары Г. Мюнстерберга и Дж. Сантаяны, позже изучала медицину в университете Джона Хопкинса (выпустилась в 1898 г.). Хоть Стайн и не стала врачом или психологом, писательница (в качестве студента-бакалавра) проводила лабораторные эксперименты: исследовала «привычки внимания» студентов, чтобы вывести на основе этих данных представление о характере испытуемых[45] [см. Stephens 2015: 44; Швец 2016]. Ван Вехтен позже отметит, что «последовательный ум» Гертруды Стайн «вместил научные факты и психологии, и физиологии» (“Her orderly mind has captured the scientific facts of both psychology and physiology” [HRGS, 553]).

Крученых, в отличие от американской коллеги по воображаемому диалогу, образования в области психологии не имел. Этот недостаток компенсировало самообразование поэта. Находясь в отъезде на Кавказе во время Первой мировой войны (1915–1920 гг.), поэт писал приятелю, искусствоведу Андрею Шемшурину, в Москву с просьбой прислать книги, в том числе по психологии. Особенно поэта занимали труды о бессознательном, о влиянии аффекта на сознательную деятельность индивида (в т. ч. языковую) Среди названий — «З. Фрейд, “Патология обыден[ной] жизни” и “Толкование сновидений”», «“Автоэротизм” профессора Эллиса», «книга проф. Погодина, изд. Харьков, “Язык к[а]к творчество”», «Коновалов религиоз[ный], “Экстаз в русском сектантстве”» (выделение автора. — *А.Ш.*)[46]. Эти книги

[45] Stein, Gertrude. “Cultivated Motor Automatism; a Study of Character in its Relation to Attention.” *Psychological ,* no. 3 (5) (1898): 295–306.

[46] *Крученых А.Е.* «Мир затрещит, а голова моя уже изрядно...»: Письма А. Шемшурину и М. Матюшину / предисл., подгот. текста, примеч. и коммент. А. Крусанова. М.: Гилея, 2012. С. 28, 39, 40, 43. Речь идет о работах: *Эллис Х.* Автоэротизм: Для врачей и юристов. СПб.: Типография «Луч», 1911. 232 с.; *Погодин А.Л.* Язык как творчество // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: [Б.и.], 1913. 554 с.; *Коновалов Д.Г.* Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве // Богословский вестник 1907. Т. 1. № 3. С. 595–614.

поэт читает пристально и использует в творческой работе: о книге Эллиса говорит «[т]руд научный. Не знаю, очень ли серьезный?»); о книге Погодина — «Там есть о заумном!»; о книге Коновалова — «Очень бы нужен на время»[47].

И для Стайн, и для Крученых важна первая, спонтанная, нередко досознательная реакция, иногда именуемая (вослед психологу Джеймсу) «краем мысли» (“fringe of thought” [HRGS: 553]). Ван Вехтен так характеризует метод работы Стайн на момент 1914 г.:

> Обычно она пишет по утрам, и она переносит слова на бумагу ровно в том виде, в каком они сошли с ее пера; ее слова бурлят, текут; они прорываются через ее мозг, пока она их фиксирует
>
> (She usually writes in the morning, and she sets down the words as they come from her pen; they bubble, they flow; they surge through her brain, and she sets them down) [HRGS: 553].

Автоматическое письмо, фиксирование слов в том виде, в каком они впервые возникли на самом краю сознания (и фиксирование спонтанной реакции), не чуждо и Крученых. Знакомый с работами Фрейда, русский поэт пишет Шемшурину 25 августа 1915 г.: «Мгновенным написанием дается полнота определенного чувства»[48]. В письме тому же адресату 23 сентября, месяц спустя, Крученых уточняет:

> К вопросу о моментальном письме:
>
> I. первое впечатление (исправляя 10 раз, мы его теряем, и, может, теряем поэтому все).
>
> II. исправляя: обдумывая, шлифуя, мы изгоняем из творчества случайность; к[ото]рая при моментальном творчестве, конечно, занимает почтенное место. Изгоняя же случайность, мы лишаем свои произведения самого ценного, ибо оставляем только то, что пережевано, основательно усвоено, а вся жизнь бессознательно идет насмарку[49].

В исследовании, подражании спонтанной реакции («первого впечатления») возможна передача «полноты определенного чувства».

[47] Там же. С. 39, 40, 43.
[48] Там же. С. 28.
[49] Там же. С. 30.

Эта полнота в не последнюю очередь ощутима, когда читателю доступна «предварительн[ая], “чернов[ая]” работ[а] сознания» [Панова 2001: 252], когда работа сознания проявлена в работе языка. Происходит «“психизация” материи языка» [Бобринская 1998: 34], так что языковой знак опознается как телесный и психофизиологический симптом переживания.

Пример подобного «симптоматичного» чтения дает Крученых в статье «О безумии в искусстве» 1919 г.:

> ...нельзя написать бессмыслицу, в ней-то больше всего смысла. Если каждая буква имеет свое значение, то любое сочетание их имеет свое значение. Если кто-нибудь в припадке ревности, злобы или любви будет писать просто набор слов (как в аффекте и бывает), то он, скорее всего, даст поток слов, непосредственно (без контроля разума), отражающих это чувство и даже перерастающих его. Итак, совершенно неразумных произведений нет. И в наши дни это доказывают тем, что теперь, как никогда, изучается творчество дикарей, детей, хлыстов и безумно больных. И вот последний вывод – оставить разум в стороне и писать на языке еще не застывшем, не закрепленном ярлыком понятия — на заумном! Пусть будет нелепо, непонятно, чудовищно[50].

Присутствие аффекта в языковой бессмыслице, пронизанность бессмыслицы аффектом обеспечивает заражение адресата переживанием.

Другой образец симптоматичного чтения — в заметке из очерка Крученых и Игоря Терентьева «Миллиорк» того же 1919 г.:

> Душевно больной… например происхождение всех слов находит в еде…Естество — есть, ество; эстетика — естетика; радость — от ядость; День — Едень и т. д. Конечно, такая наука неприемлема, но если приведенные объяснения понимать лишь эстетически — то нам многое станет ясным. В самом деле разве поэзия и поэзы не напоминают нам Поэзия поедать или другой физиологический акт?[51].

---

[50] *Крученых А.Е.* О безумии в искусстве // Новый день. 26 мая 1919. № 5. С. 19.

[51] *Крученых А.Е., Терентьев И.Г.* Миллиорк. Тифлис: 41°, 1919. С. 27. Орфография и пунктуация источника сохранена.

Сильное аффективное переживание, сравнимое с умопомешательством, создает в сознании прихотливые, идиосинкратические конфигурации смысловых единиц, ассоциативные гнезда. Каждое из этих сетевых образований отсылает к индивидуальному, неповторимому мыслительному процессу.

Проявление в языке ассоциативных сетей как производных работы сознания занимало и Стайн. Разбирая фрагмент «Нежных пуговиц» под названием «Молоко», Дж. Лайон замечает, что знакомое по «Святой Эмилии» заклятие повтора[52] позволяет проявить латентные, неочевидные ассоциативные связи между отдельными элементами языка и опыта (“utter / udder”, “hanging utter / udder”, “utter / udder needles”, “whole / hole”, “climb in the whole utter / climb in the hole under”). Повтор заставляет по-новому вслушиваться в слово и слышать в нем новую языковую единицу; постоянное перераспознавание смыслов подвешивает устойчивую связь между знаком и референтом, делает ее условной. Так «высвечивается сетевая структура интерпретаций», поскольку повтор создает «бесконечно подвижную систему отношений» [Lyon 2006: 234] между словом и множеством идиосинкратических коннотатов; эти коннотаты контекстуализируют референт и оттесняют его на задний план. Лайон называет это «новой вещностью» (“new quidditas”) [Lyon 2006: 234], или опытом проживания вещи.

Опыт контакта с вещью, слепок которого схватывает ассоциативная сеть, «происходит только в настоящем времени — то, что мы узнали когда-то, включено в настоящую ситуацию и трансформируется под ее влиянием» [Панова 2001: 255]. Длящееся переживание вещи (удерживаемое вниманием «настоящее») «окрашено “гало” предыдущего опыта и пронизано нынешними ожиданиями относительно будущего» [Barnard 2006: 54]. Сеть знаков отражает сеть опытных структур: в момент наблюдения вещи здесь и сейчас задействуются комплексы из прошлого, невольно ассоциируемые с настоящим; ощущение прошлого переизобретается и переписывается в ретроспективе, равно как и прогнозы будущего. Вещь (будь то роза, льющееся в стакан молоко или что-либо другое) ощутима только в процессе пересборки отношений между квантами восприятия и их знаковыми эквивалентами; фигура вещи каждый раз наново проступает на

[52] “Climb up in sight climb in the whole utter needles and a guess a whole 24 guess is hanging. Hanging hanging.” (Stein, Gertrude. *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. New York: Claire Marie, 1914: 47).

бесконечно подвижном перцептивном фоне. Происходящие в фоне сдвиги учитель Стайн, У. Джеймс, предлагал описывать при помощи таких терминологических неологизмов, как «ощущение того, что идет дальше, ощущение того, идет что вместе, ощущение, когда делается допущение, если…» (“nextness, andness, and ifness”)[53].

Работа с ассоциативными сдвигами инициирует языковой эксперимент. Рассуждая о стиле Стайн, ван Вехтен отмечает:

> Мисс Стайн в огромной степени усилила неоднозначность английского языка, а неоднозначность — качество, свойственное английскому языку. Тем же образом здания на побережье Франции и Испании своим видом кричат о необходимости покраски в белый, чтобы в великолепии южного солнца отразить сотни цветов (HRGS, 554)[54].

Задействуя несколько значений слова, подсвечивая то одно, то другое значение повтором, Стайн приспосабливает высказывание к задаче отобразить постоянную перенастройку перцепции и пересоздание опытных комплексов: «результат работы органов чувств и нашего мозга, которая происходит автоматически» [Панова 2001: 256]. Стайн, тем самым, исследует автоматизмы восприятия, направляющие языковую деятельность, — так же, как и Крученых исследует автоматизмы мышления (подобные ассоциативным оговоркам). В работе с перцептивными (и когнитивными) автоматизмами и Стайн, и Крученых проявляют внимание к сетевым ассоциативным комплексам и их проявлению в языке (и посредством языка).

---

[53] James, William. *The Principles of Psychology*, vol. 1. New York: Henry Holt and Company, 1890. См. в этой связи интригующее замечание Т.Д. Венедиктовой: «Трактуя опыт как взаимосвязь (отнюдь не противоположение!) чувственного и умозрительного, Уильям Джеймс, например, остро интересовался именно теми элементами в языке, которые за неимением более подходящего названия он описывал как “транзитивные”. Фактически это зоны контакта, точки перехода, лигатуры, отношения, возникающие ситуативно и остающиеся безымянными, поскольку от означивания они ускользают. С точки зрения “нормальной лингвистики”, — несущественная периферия (Джеймс и описывает ее метафорически как fringe или halo — бахрома, кромка, ореол, экспериментальный край), но с точки зрения психолога, антрополога, литературоведа — фокус потенциального интереса» [Венедиктова 2022: 193].

[54] “Miss Stein has added enormously to the vagueness of English language, and vagueness is a quality that belongs to the English language, just as buildings on the Riviera sigh to be painted white, so that in the glory of that Southern sun they may reflect a thousand colors.”

«Фраза Мисс Стайн “Уточните, что вы имеете в виду под —” известна почти всюду» (“Mr. Stein’s phrase ‘Define what you mean by —‘ is almost famous” [HRGS: 554], — замечает ван Вехтен, показывая, как Стайн делает явным автоматизм восприятия, чтобы заново придать слову смысл, проявить работу ассоциативных сдвигов. Крученых — как автор оригинальной концепции «сдвигологии стиха» — мог бы заочно ответить Стайн:

> Все эффекты в искусстве никогда не могут быть учтены… сдвигология вскрывает их существование и дает нам в руки новое орудие, новое чтение, новую азбуку. Где, казалось, был проскок сознания — там вскрывается сдвиг, тайная творческая работа, выдающая подчас многие секреты авторов![55]

Сдвиг, по Крученых, — случайное стечение двух слов в процессе чтения, дающее новый ассоциативный смысл: «Слияние двух звуков (фонем) или двух слов как звуковых единиц, в одно звуковое пятно, назовем звуковым сдвигом»[56]. Примеры: «сплетяху лу сосанною» (сплетя хулу с осанною из посвящения А. Ахматовой С. Рафаловича)[57]; «Узрюли русской Терпсихоры», «Как рано мокужон он тревожить», «Все те же львы, иные дамы» («Узрю ли», «мог уж он», «те же ль вы…» из «Евгения Онегина»); «Незримый хранитель могу-чемудан» («могу чему дан» из «Песни о вещем Олеге»). Как и в случае со Стайн, слияние в прочтении (неправильный повтор строки) проявляет случайную, прихотливую индивидуальную ассоциацию читающего (сосанна, узрюли, мокужон, львы, чемодан). Эта ассоциация проникает в текст, пронизывает опыт чтения текста. Например, сдвиговое прочтение «Евгения Онегина» с акцентом на стечении «те же львы» позволяет обнаружить (в замечании соавтора и друга Крученых, Игоря Терентьева[58]) неожиданный образ:

---

[55] *Крученых А.Е.* Сдвигология русского стиха. Трахтат обижальный и поучальный. М.: МАФ, 1922. С. 5.

[56] Там же.

[57] Там же.

[58] Терентьев и Крученых иногда повторяют друг друга почти слово-в-слово, ср.: «Сдвиг приводит к созданию новых слов…типа деньеще узрюли, теперья или неопределенных точно-заумных» (Там же. С. 35).

> А дальше поэт [Пушкин. — *А.Ш.*], слуховое воображение которого поражено словом «львы», рыкает и ворчит: «узрюли русской Терпсихоры», «устремив разочарованный лорнет», «безмолвно буду я зевать» [...] не буду настаивать на том, что «узрюли» означает — «ноздри льва» [...] но произносительный пафос этого слова, одинаковый почти у всех чтецов, доказывает основную правильность догадки: торжественный зверь смотрит, раздувая ноздри[59].

Интерпретативное хулиганство сдвига [см.: Швец 2023] по форме близко к заклятью повтора Стайн. И стечение, и повтор вытаскивают на поверхность первую спонтанную ассоциацию реципиента. Эта ассоциация задействует неявные коннотативные смыслы других слов, изрешечивая текст смысловыми зияниями и лакунами. Над текстом надстраивается сетевой ассоциативный комплекс, который приглашает во внутреннюю реальность пишущего (воображаемую), в реконструкцию его опыта и переживания.

Как отмечал С. Третьяков в 1925 г. в заметке о творчестве Крученых — и что он, вероятно, мог бы также сказать о произведениях Стайн —

> Слова дергаются, скачут, распадаются, сростаются, теряют свой общеустановленный смысл и требуют от читателя влить в них тот смысл, те чувствования, которые вызываются речезвуками, взятыми в прихотливо переплетенных конструкциях[60].

Эту установку — «влить смысл», «вызываемый речезвуками» в «переплетенных» ассоциативных конструкциях — собеседник Крученых по переписке, Андрей Шемшурин, приписывает «слабости нервной системы». Шемшурин оговаривает, что «в комплексах [восприятия. — *А.Ш.*] известных субъектов присутствуют не важные величины», «практическое «значение» которых «ничтожно» (например, такая «величина» — синестетическое умение видеть звуки в воображении). Эти элементы присутствуют «в комплексе при чтении»[61], од-

---

[59] *Терентьев И.Г.* 17 ерундовых орудий. Тифлис: 41°, 1919. С. 5–6. Выделение автора.

[60] *Третьяков С.* Бука русской литературы // Жив Крученых! Сб. Статей. М.: Изд-во Всероссийского союза поэтов, 1925. С. 12. Орфография автора сохранена.

[61] *Крученых А.Е.* Сдвигология русского стиха. С. 157.

нако на периферии восприятия. «Для того, чтобы создавать искусство, может быть, это так и нужно, потому что это ведет к созданию новых форм и лежит в природе искусства, но для того, чтобы воспринимать искусство, к чему, собственно, Вы и клоните смысла Вашего открытия, – такое переустройство комплекса ни к чему»[62], — обеспокоенно замечает Шемшурин. Далее критик заключает, что ошибка Крученых в установке «хочу выделить не важную часть комплекса и выделяю ее: пусть доминирует»[63] — вероятно, ту же мысль он повторил бы, читая опусы Стайн.

Выделение не важной части комплекса, переустройство комплекса восприятия — вот общий вектор поисков Гертруды Стайн и Алексей Крученых. Оба писателя решали задачу переизобретения поэтического высказывания как инструмента репрезентации, стремясь сопрячь язык с непосредственным, длящимся переживанием, слепком чувственного опыта. Ориентируясь на новый способ подражания (подражание переживанию), и Стайн, и Крученых стремились осуществить познавательную перекалибровку сознания читателя за счет эксперимента с языком. В высказывании оба авангардиста проявляют суггестивный, коннотативный потенциал, осознавая язык как симптом аффективной жизнедеятельности. Работая с коннотацией — похожими приемами: повтором, сдвигом, — оба помогают читателю выстроить ассоциативные поля, эквиваленты опытных комплексов.

ЛИТЕРАТУРА

Ауэрбах 1976 — *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976.

Бобринская 1998 — *Бобринская Е.А.* Теория моментального творчества Крученых // Терентьевский сборник / под ред. С.В. Кудрявцева. М.: Гилея, 1998. С. 13–43.

Богомолов 2005 — *Богомолов Н.А.* «Дыр бул щыл» в контексте эпохи // Новое литературное обозрение. 2005. № 2 (72). С. 172–192.

Венедиктова 2022 — *Венедиктова Т.Д.* Прагматический поворот — со скрипом // Новое литературное обозрение. 2022. № 6 (178). С. 189–200.

Грыгар 2007 — *Грыгар М.* Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. М.: Академический проект, 2007.

[62] Там же.

[63] Там же.

Зенкин 2020 — *Зенкин С.Н.* Аффективный мимесис в искусстве // Миргород. 2020. Т. 1. № 15. С. 137–152.

Крусанов 1996 — *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932: (Исторический обзор): В 3 т. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. Т. 1: Боевое десятилетие.

Россомахин 2018 — *Россомахин А.* «О современной живописи» В. Каменского. 2018. https://yarcenter.ru/articles/culture/literature/vasiliy-kamenskiy-poet-aviator-tsirkach-geniy-futurizma/ [дата обращения 01.05.2024].

Сироткин 2006 — *Сироткин Н.С.* О методологии исследования авангардизма или семиотические отношения авангардизма к действительности // Семиотика и авангард. Антология / ред. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. М.: Академический проект, 2006. С. 33–42.

Панова 2001 — *Сурова (Панова) О.Ю.* Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 221–291.

Фарыно 1992 — *Фарыно Е.* Дешифровка III: транссемиотическая лестница авангарда // Russian Literature. 1992. No. 1. Vol. 32. P. 1–39.

Фещенко 2009 — *Фещенко В.В.* Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянских культур, 2009.

Фридлендер 1976 — *Фридлендер Г.М.* Эрих Ауэрбах и его «Мимесис» // Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. С. 5–22.

Харджиев 1997 — *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде: в 2 т. М.: RA, 1997. Т. 1.

Шапир 1995 — *Шапир М.И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. Т. 2. №. 3–4. С. 135–143.

Швец 2023 — *Швец А.В.* Красота со взломом: пересоздание текста читателем как коммуникативная стратегия в региональном авангардном дискурсе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2023. № 1. С. 77–85.

Швец 2016 — *Швец А.В.* Поэзия среди медиа: отвоевание субъективности // Новое литературное обозрение. 2016. № 1 (137). С. 320–327.

Якобсон 1975 — *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

Янечек 1991 — *Янечек Дж.* Крученыховский стихотворный триптих «Дыр бул щыл» // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века/ под. ред. В.Л. Хазина. Грозный: Чечено-Ингушский гос. ун-т, 1991. С. 35–43

REFERENCES

Auerbach, 1976 — Auerbakh, Erich. *Mimesis. Izobrazhenie deistvitel'nosti v zapadnoevropeiskoi literature* [*Mimesis. Depiction of Reality in Western European Literature*]. Moscow: Progress Publ., 1976. (In Russ.)

Barnard 2006 — Barnard, Rita. “Modern American Fiction.” In *The Cambridge Companion to American Modernism*, edited by W. Kalaidjian, 39–67. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2006.

Bobrinskaya 1998 — Bobrinskaya, Ekaterina A. “Teoriia momental’nogo tvorchestva Kruchenykh” [“Kruchenykh’s Theory of Instant Creativity”]. In *Terent’evskii sbornik* [Terent’yev’s Essay Collection], ed. by S.A. Kudryavtsev, 13–43. Moscow: Gileya Publ., 1998. (In Russ.)

Bogomolov 2005 — Bogomolov, Nikolai A. “‘Dyr bul shchyl’ v kontekste epohi” [“‘Dyr bul shchyl’ in the Context of the Epoch”]. *Novoe literaturnoe obozrenie* 72, no. 2, (2005): 172–192. (In Russ.)

Brown 1988 — Brown, Milton W. *The Story of Armory Show*. New York: Abbeville Press, 1988.

Chessman 1989 — Chessman, Harriet S. *The Public is Invited to Dance. Representation, the Body, and Dialogue in Gertrude Stein*. Stanford: Stanford University Press, 1989.

Csikszentmihalyi 1988 — Csikszentmihalyi, Mihaly. *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow in Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

DeKoven 1983 — DeKoven, Marianne. *A Different Language: Gertrudes Stein’s Experimental Writing*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1983.

Epistemology and Emotions 2008 — *Epistemology and Emotions*. Edited by G. Brun, U. Doguoglu, D. Kuenzle. Aldershot: Ashgate, 2008.

Faryno 1992 — Faryno, Ezhy. “Deshifrovka III: transsemioticheskaia lestnitsa avangarda” [“Deciphering III: The Transsemiotic Ladder of the Avant-Garde”]. *Russian Literature* 32, no. 1 (1992): 1–39. (In Russ.)

Feschchenko 2009 — Feschchenko, Vladimir. *Laboratoriia logosa. Iazykovoi eksperiment v avangardnom tvorchestve* [*The Laboratory of the Logos. Language Experiment in Avant-Garde Art*]. Moscow: Iazyki slavianskikh kul’tur Publ., 2009. (In Russ.)

Fridlender 1976 — Fridlender, Georgyy. “Erikh Auerbakh i ego *Mimesis*” [“Erich Auerbach and his *Mimesis*”]. In Auerbach, Erich. *Mimesis. Izobrazhenie deistvitel'nosti v zapadnoevropeiskoi literature* [*Mimesis. Depiction of Reality in Western European Literature*], 5–22. Moscow: Progress Publ., 1976. (In Russ.)

Gass 1978 — Gass, William H. “Gertrude Stein and the Geography of the Sentence.” In Gass, William H. *The World within the World,* 63–123. New York: Alfred Knopf, 1978.

Grygar 2007 — Grygar, Moymir. *Znakotvorchestvo. Semiotika russkogo avangarda* [*Sign-making. Semiotics of the Russian Avant-Garde*]. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ., 2007. (In Russ.)

In Praise of the Cognitive Emotions 1991 — *In Praise of the Cognitive Emotions and Other Essays in the Philosophy of Education.* Edited by I. Scheffler. New York: Routledge, 1991.

Jakobson 1960 — Jakobson, Roman O. “Linguistics and Poetics.” In *Style in Language*, edited by T. Sebeok, 350–377. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1960.

Janechek 1991 — Janechek, Gerald. “Kruchenykhovskii stikhotvornyi triptikh ‘Dyr bul shchyl’” [“Kruchenykh’s Verse Triptych ‘Dyr Bul Shyl’”]. In *Problemy vechnykh tsennostei v russkoi kul’ture i literature XX veka* [*Problems of Eternal Values in Russian Culture and Literature of the 20th Century*], edited by V.L. Khazin. V.L. Khazin, 35–43. Groznyi: Checheno-Ingushskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 1991. (In Russ.)

Keen 2015 — Keen, Suzanne. *Narrative Form*. London: Palgrave Macmillan, 2015.

Khardzhiev 1997 — Khardzhiev, Nikolai. *Stat'i ob avangarde*: v 2 t. [*Articles on the Avant-Garde*: in 2 vols.], vol. 1. Moscow: Literaturno-khudozhestvennoe agentsvo “RA” Publ., 1997. (In Russ.)

Kostelanetz 1980 — Kostelanetz, Richard. “Introduction.” *The Yale Gertrude Stein*. Stein, xiii-xxxi. New Haven, CT: Yale University Press, 1980.

Krusanov 1996 — Krusanov, Andrey. *Russkii avangard: 1907–1932: (Istoricheskii obzor)*: v 3 t. [*Russian Avant-Garde: 1907–1932: (Historical Review)*: in 3 vols], vol. 1: Combat Decade. St. Petersburg: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 1996. (In Russ.)

Lyon 2006 — Lyon, Janet. “Gender and Sexuality.” *The Cambridge Companion to American Modernism*, edited by W. Kalaidjian, 221–241. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Martin 1991 — Martin, Ronald E. *American Literature and the Destruction of Knowledge: Innovative Writing in the Age of Epistemology*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

Morton 2010 — Morton, Adam. “Epistemic Emotions.” In *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, edited by P. Goldie, 385-399. Goldie. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Nilsson 1978 — Nilsson, Nils Å. “Kručenych’s poem ‘dyr bul ščyl’.” *Scando-Slavica* 24, no. 1 (1978): 139–148.

Oxford Critical and Cultural History 2009 — *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Vol. II: North America 1894–1960. Edited by P. Brooker, A. Thacker. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Panova 2001— Surova (Panova), Olga. “Chelovek v modernistskoi kul’ture” [“Man in Modernist Culture”]. In *Zarubezhnaia literatura vtorogo tysiacheletiia. 1000–2000* [*Foreign Literature of the Second Millennium. 1000–2000*], edited by L.G. Andreiev, 221–291. Moscow: Vysshaia shkola Publ., 2001. (In Russ.)

Perloff 1981 — Perloff, Marjorie. “Poetry as Word-System: The Act of Gertrude Stein.” In Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage,* 67–108. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

Rossomakhin 2018m— Rossomakhin, Andrei. “‘O sovremennoi zhivopisi’ V. Kamenskogo” [“‘On Contemporary Painting’ by V. Kamensky”]. 2018. https://yarcenter.ru/articles/culture/literature/vasiliy-kamenskiy-poet-aviator-tsirkach-geniy-futurizma/ (In Russ.)

Schindler et al. 2017— Schindler, Ines, et al. “Measuring Aesthetic Emotions: a Review of the Literature and a New Assessment Tool.” *PLoS ONE* 12, no. 6 (2017): e0178899. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0178899.

Shapir 1995 — Shapir, Maxim. “Esteticheskii opyt XX veka: avangard i postmodernism” [“Aesthetic Experience of the 20th Century: Avant-Garde and Postmodernism”]. *Philologica* 2, no. 3–4 (1995): 135–143. (In Russ.)

Shvets 2016 — Shvets, Anna. “Poeziia sredi media: otvoevanie sub’iektivnosti” [“Poetry among the Media: Reconquering Subjectivity”]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie,* no. 137 (2016): 320–327. (In Russ.)

Shvets 2023 — Shvets, Anna. “Krasota so vzlomom: peresozdanie teksta chitatelem kak kommunikativnaia strategiia v regional’nom avangardnom diskurse” [“Hacked Beauty: Re-Creation of the Text by the Reader as a Communicative Strategy in the Regional Avant-Garde Discourse”]. *Philologisheskie Nauki. Nauchnye doklady vysshei shkoly*, no. 1 (2023): 77–85. (In Russ.)

Sirotkin 2006 — Sirotkin, Nikita. “O metodologii issledovaniia avangardizma ili semioticheskie otnosheniia avangardizma k deistvitel’nosti” [“On the Methodology of Avant-Garde Research or Semiotic Relations of Avant-Garde to Reality”]. In *Semiotika i avangard. Antologiia* [*Semiotics and Avant-Garde. Anthology*], edited by Yu.S. Stepanov, N.A. Fateyeva, V.V. Feschchenko, N.S. Sirotkin, 33–42. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ., 2006. (In Russ.)

Steiner 1978 — Steiner, Wendy. *Exact Resemblance to Exact Resemblance*. New Haven, CT: Yale University Press, 1978.

Stephens 2015 — Stephens, Paul. *The Poetics of Information Overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing.* Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2015.

Venediktova 2022 — Venediktova, Tatiana. “Pragmaticheskii povorot — so skripom” [“A Pragmatic Turn — with a Squeak”]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, no. 178 (2022): 189–200. (In Russ.)

Vogl et al. 2021 — Vogl, Elisabeth, et al. “Epistemic Emotions and Metacognitive Feelings.” *Trends and Prospects in Metacognition Research across the Life Span: A Tribute to Anastasia Efklides*, edited by D. Moraitou, P. Metallidou, 41–58. Cham: Springer International Publishing, 2021.

Will 2000 — Will, Barbara. *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of “Genius”*. Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2000.

Zenkine 2020 — Zenkin, Sergei. “Affektivnyi mimesis v iskusstve” [“Affective Mimesis in Art”]. *Mirgorod* 1, no. 15 (2020): 137–152. (In Russ.)

© 2024, А.В. Швец
Дата поступления в редакцию: 04.05.2024
Дата одобрения рецензентами: 10.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Anna V. Shvets
Received: 04 May 2024
Approved after reviewing: 10 May 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-347-389
https://elibrary.ru/GIMLOO
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Владимир ФЕЩЕНКО

ПИСЬМО ЛИН ХЕДЖИНЯН. ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК КАК ЯЗЫК ИССЛЕДОВАНИЯ

***Аннотация*:** Статья посвящена поэтике современной американской писательницы Лин Хеджинян (1941–2024), считающейся одной из самых последовательных продолжательниц эксперимента Гертруды Стайн в англоязычном литературном письме. Рассматриваются все этапы поэтического творчества Хеджинян: от ранних опытов «языкового письма» в 1960–1970-е, автобиографических текстов и коллективных произведений 1980–90-х, до теоретических и поэтических исканий первых десятилетий XXI в. Основным интересом автора является постоянство и непостоянство памяти и субъекта, а также роль письма в их сохранении и трансформации. Описания процесса письма как движущей силы памяти и опыта здесь выходят на первый план. Синтаксис выступает материализацией темпоральности в письме. Тексты самых разных форматов посвящены природным и культурным мирам, оживленным языком. Многие тексты Хеджинян, как теоретические, так и художественные, исследуют проблему языка как социального пространства, как философского поиска и как политической прагматики, а также проблему отношения времени к языку и языка ко времени. Книга *The Language of Inquiry* стала своего рода манифестом поэтического языка, который является «языком исследования». Особое место в книге занимают эссе о Г. Стайн, реактуализирующие письменные практики великой американской модернистки в современном контексте лингвоориентированной поэтики. В творчестве последних лет Хеджинян все чаще обращается к общественной тематике, не переставая экспериментировать с границами поэтического. Она выдвигает теорию так называемого «аллегорического активизма», под которым понимается «художественно-политическая практика на службе активизации креативного потенциала в повседневной жизни».

***Ключевые слова*:** языковое письмо, Л. Хеджинян, Г. Стайн, поэтический язык, субъективность.

***Информация об авторе*:** Владимир Валентинович Фещенко, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт языкознания РАН, Бол. Кисловский пер., д. 1, стр. 1, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid. org/0000-0003-1323-4220. E-mail: takovich2@gmail.com.

Для цитирования: *Фещенко В.В.* Письмо Лин Хеджинян. Поэтический язык как язык исследования // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 347–389. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-347-389

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-347-389
https://elibrary.ru/GIMLOO
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Vladimir FESHCHENKO

LYN HEJINIAN'S WRITING. POETIC LANGUAGE AS LANGUAGE OF INQUIRY

***Abstract*:** The article is devoted to the poetics of contemporary American writer Lyn Hejinian (1941–2024), considered one of the most consistent successors of Gertrude Stein's experimentalism in Anglophone literary writing. The study encompasses all stages of Hejinian's poetic creativity: from early experiences of "language writing" in the 1960–70s, autobiographical texts and collective works of the 1980–90s, to theoretical and poetic quests in the first decades of the 21st century. The writer's main interest is the persistence and impermanence of memory and the subject, as well as the role of writing in their preservation and transformation. Descriptions of the writing process as a driving force of memory and experience come to the fore here. Syntax acts as the materialization of temporality in writing. Texts in a variety of formats explore natural and cultural worlds brought to life by language. Many of Hejinian's texts, both theoretical and artistic, explore the problem of language as a social space, as a philosophical search and as political pragmatics, as well as the problem of the relationship of time to language and language to time. The book *The Language of Inquiry* has become a kind of manifesto for poetic language, which is the "language of inquiry." A special place in the book is occupied by essays about Gertrude Stein, which actualize the writing practices of the great American modernist in the contemporary context of language-oriented poetics. In her work of the recent years, Hejinian increasingly turns to social themes, never ceasing to experiment with the boundaries of the poetic. She puts forward a theory of so-called "allegorical activism," which is understood as "artistic and political practice in the service of activating creative potential in everyday life."

***Keywords*:** language writing, L. Hejinian, G. Stein, poetic language, subjectivity.

***Information about the author*:** Vladimir V. Feshchenko, Doctor Hab. in Philology, Senior Researcher, Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, Bolshoy Kislovsky ave., bld. 1, 125009 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-00031323-4220. E-mail: takovich2@gmail.com.

For citation: Feshchenko, Vladimir. "Lyn Hejinian's Writing. Poetic Language as Language of Inquiry." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 347–389. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-347-389

How Writing is Written
(Г. Стайн)

If Written is Writing
(Л. Хеджинян)

Традиция современного экспериментального письма в литературе США и в англоязычном авангарде восходит во многом к творчеству Гертруды Стайн. Линии новаторской литературы, ведущие от Стайн, получают в исследовательской литературе такие наименования, как «дизъюнктивная поэтика» [Quartermain 1992], «язык разрыва» [Perloff 1986], «лингвистический авангард» [Feshchenko 2023]. При всем уважении к ее фигуре в артистических кругах, лишь немногие современники ее, впрочем, могли оценить значение ее литературных опытов. В их числе были Э.Э. Каммингс, М. Лой, Л. Зукофски, Ш. Андерсон и некоторые другие. Пожалуй, наиболее проницательным прижизненным критиком писательницы был У.К. Уильямс. В эссе «Труды Гертруды Стайн» 1930 г. он отмечал ее пионерскую роль в обосновании самого понятия “writing”: «Предмет письма у Стайн — это само письмо. Но в этом случае письмо предстает как творящееся впервые, в данный момент, и вся прежняя логика, вместе с ее тухлой критикой остается за бортом мертвым грузом; а на ее месте возникает пространство для вечного обновления, для бесконечного количества новых проблесков разумности» [Уильямс 2018: 235]. Письмо Стайн было радикальным жанровым экспериментом на границе стиха, прозы и драмы[1], вдохновлявшим новые поколения авангардных поэтов, прозаиков и драматургов и в XX в. и продолжающим вдохновлять в веке XXI-м.

Рецепцию Г. Стайн в дальнейшей литературе США можно отчасти проследить по выпущенным сборникам критических эссе о ее творчестве [Hoffman 1986; Kostelanetz 1990]. В частности, здесь это влияние признают в своем творчестве такие экспериментальные поэты, как А. Гинзберг, Д. Хиггинс, Дж. Мак-Лоу, Дж. Эшбери. Но в этих двух компендиумах, вышедших довольно давно, практически не учитывается воздействие Стайн на поэтов «Языковой школы» (за исключением Ч. Бернстина, который представлен как автор диссертации

[1] См. об этом: [Морженкова 2012].

о Стайн), на представителей Conceptual Writing и других современных поэтических направлений[2]. При этом ей посвящались отдельные обсуждения в журналах «языковых поэтов», а Л. Хеджинян посвятила ее творчеству и влиянию не одно эссе[3]. На последнем крупном симпозиуме о Стайн в Амстердаме (2019) она выступала keynote-спикером и представляла свою книгу-поэму *Resistance*. Лин Хеджинян по праву считается одной из самых последовательных продолжательниц стайновского экспериментализма в американском литературном письме.

Ранние опыты «языкового письма» (1960–1970-е)

Лин Хеджинян родилась 17 мая 1941 г. под именем Кэролин Холл. Будучи калифорнийкой в пятом поколении, Лин родилась в городе Аламеда, но вскоре семья переехала в Беркли, где она окончила среднюю школу. С 1959 по 1963 гг. училась в Гарвардском университете (Рэдклифф-колледж, где в конце XIX в. обучалась и Г. Стайн). В 1961-м вышла замуж за Джона Хеджиняна, взяв его армянскую фамилию. После возвращения в Калифорнию в конце шестидесятых во второй раз вышла замуж, за саксофониста и композитора Ларри Окса, не расставшись, впрочем, с фамилией первого мужа.

Первые публикации — еще под именем Кэролин Холл Хеджинян (C.H. Hejinian) — стали появляться в поэтических журналах, начиная с 1963 г. В 1969-м под маркой Bowery Press в Денвере вышла первая ее книжечка стихов *The Winslow Poems*, а в 1972-м — вторая, *a gRReat adventure*, уже выпущенная ей самостоятельно. В этих первых двух книгах чувствуется легкость и импрессионистичность, свойственная верлибру имажистов. Одно из стихотворений, названных «Артур» (возможно, с отсылкой к тексту Г. Стайн “Arthur a Grammar” из ее книги “How to Write”), напоминает стайновский «литературный кубизм» *Tender Buttons*, с их свободными союзными связями и игровым синтаксисом: «Артур на прогулке увидел любителей хлеба & масла, / двухголовую четырехрукую группу барабанщиков & горнистов, / вот

[2] См. книгу: [Mix 2007] о влиянии Стайн на творчество американских писательниц конца XX — начала XXI в.

[3] Ч. Бернстин в обзоре «Языковой школы» свидетельствовал: “L=A=N=G=U=A=G=E is associated not only with poetic practice but also with an active effort to reclaim the legacy of radical modernist poetry from revisionist antimodernist accounts. Strenuous efforts to place Gertrude Stein’s work at the center of first-wave modernism have largely succeeded” [Bernstein 2012: 64]. См. недавнее эссе Б. Уоттена о методе Стайн в контексте «языковой поэзии» и минималистичной техно-музыки [Watten 2023].

они каковы. сочетаются / словно соль & перец или лук со стрелой…» [Хеджинян 2023: 25].

В третьей книге, синтаксически аномально названной *Thought is the Bride of What Thinking* (1976), обнаруживается нечто, уже выходящее за пределы даже свободного стиха. Ритмические абзацы, напоминающие то ли *Tender Buttons* Гертруды Стайн, то ли *Variétes* Поля Валери, начинают говорить об объектах и о субъектах, о вещах и о мыслях, о письме и о мышлении. И читатель попадает не то в абсурдистские стишки, не то в игривые микроистории, не то в философские сентенции — пишется и читается какое-то новое состояние литературы: «Бессмыслица, или вот вечеринка. Буйство разговоров, вот что ожидается от нее. Но некоторые любят длинноты молчания. Ни разговор, ни молчание сами по себе не содержат очарования. Если же очарование осознает себя, оно само теряет очарование. Остается болтовня» [Хеджинян 2023: 31]. Создается «пляшущий» эссеизм, повествующий о множественностях, о частностях жизни и эмоций, разбросанных по уголкам писательского сознания. Уже здесь письмо осмысляется как физиологический процесс соединения руки с сознанием, подобно тому, как ощущала литературу Г. Стайн: «Письмо, в конце дня, навскидку кажется много проще с машинкой, чем с ручкой. Сознание освобождается от собственных слов, дистанцируется — визуально и тактильно — от бумаги, на которую они переносятся. И стук клавиш охраняет интимность мысли, подобно тому, как фоновая музыка защищает тебя стеной звука от посторонних шумов» [Хеджинян 2023: 43].

В следующем, 1977-м г. выходит поэтическая книжка *A Mask of Motion* — серия «слепков», или «масок», снятых с движущегося потока реальности, цепочка «образов из поврежденных книг». К середине семидесятых Хеджинян уже стала одной из ведущих фигур нового мощного течения в американской поэзии — «Школы языка»[4]. Она публикуется в журналах *This* и *Tottel's*, а также сотрудничает с поэтами восточного побережья, в журнале *L=A=N=G=U=A=G=E*. В написанном уже в девяностые годы эссе «Варварство» — своем обзоре исторического контекста «языковой школы» — Хеджинян указывает на некоторые константы, объединяющие самых разных авторов, работающих в этом направлении: пересечение эстетического и этического, изоморфность эстетических и социальных поисков, но-

[4] См. очерк истории движения в статье: [Фещенко 2022].

вые пути мышления, новые взаимосвязи между компонентами мысли и письма. Предпосылки «языкового письма» таковы [Хеджинян 2012]:

* стихотворение не является изолированным, автономным, получившим одобрение эстетическим объектом;
* личность (поэт) не обладает несводимой, аисторической, неопосредованной, единичной, стержневой идентичностью;
* язык — это, прежде всего, социальная практика;
* структуры языка суть социальные структуры, в которых значения и интенции уже имеются в наличии;
* институциализированная глупость и укоренившееся лицемерие чудовищны, их надлежит беспощадно критиковать;
* расизм, сексизм и классизм отвратительны;
* проза не обязательно не является поэзией;
* теория и практика не антитетичны;
* сравнение яблока с апельсином не является сюрреализмом;
* интеллект — это любовь.

Этот перечень — авторский взгляд самой Хеджинян, взгляд изнутри самого движения, но многие из этих положений разделялись ее коллегами по «языковой школе».

Письмо автобиографическое и письмо коллективное (1980–1990-е)

Первой пробой автобиографического эксперимента Хеджинян стала книга *Writing as an Aid to Memory* (1978), в которой обостряется проблема отношения времени к языку и языка ко времени. Исследуется вопрос: как создается время в процессе написания-прочтения предложения? Синтаксис выступает материализацией темпоральности в письме. Пробелы на каждой странице становятся местами прорыва мысли, эротизма и памяти, функционируя как паратекст поэтического произведения. Памяти и письму будет посвящена и следующая книга Лин, экспериментальная автобиография *My Life*, которая принесет ей широкую известность.

Первое издание «Моей жизни» (1980) состоит из тридцати семи глав, соответствующих 37 годам автора на момент написания текста (в 1978-м). В книге не приводится фактов как таковых: не говорится ни о городах, где она жила, куда ходила в школу, о личной жизни и детях и т. п. Она состоит «не из годов и часов, а из пятен и точек»

(как позднее заметит Хеджинян в книге *My Life in the Nineties*). Как заметил А. Драгомощенко, «в этой книге она добивается “автобиографичности” косвенным путем. Началом “погружения” в то или иное мгновение прошлого или же мгновение “создания воспоминания” служит не определенная вещь или ее след в прустовском понимании, но мысль, связанная со временем того или иного события» [Драгомощенко 2012]. По признанию самой писательницы, «“жизнь” как жанр является здесь конвенцией, которую я хотела растормошить лингвистически — представить жизнь воязыковленной»[5]. Здесь изучается диалектика между прозой и поэзией, мемуаристикой и вымыслом, объективностью и субъективностью. «Моя жизнь» стала одной из популярнейших книг современной экспериментальной литературы, канонизированным шедевром постмодернистской поэтики. Книге посвящено множество научных статей, связывающих ее с идеями постмодерна, феминистской критики, феноменологии, философии Агамбена, экотекстологии и т. д.[6]

Восьмидесятые годы — период частых визитов Хеджинян в Россию и встреч с русскими поэтами. Впервые она посещает СССР в 1983 г., участвуя в гастролях своего мужа, джазового музыканта Л. Окса и еще трех музыкантов в составе группы Rova Saxophone Quartet. Концерты были устроены музыкальным критиком А. Каном. Именно через него состоялась судьбоносная встреча с Аркадием Драгомощенко и его ленинградским кругом общения. К тому моменту Лин уже была знакома с трудами русских формалистов (в основном, по книге В. Эрлиха) и теорией остранения В. Шкловского. Позднее она отмечала, что чтение русских футуристов и формалистов было едва ли не главным фактором в первых опытах language writing:

---

[5] http://pippoetry.blogspot.com/2013/03/lyn-hejinian.html. В недавнем интервью добавляется важная мысль, касающаяся роли языка: «[...] моя книга не столько о жизни, сколько о том, как её определяет языковая среда: лингвистические мотивы, заключенные во фразах (“Pretty is as pretty does”), неосознанные метафоры (“I’m pressed for time”, “Tomorrow is a big day”) или идиосинкратические сочетания слов (“things are peachy”), а также идеологически направленные высказывания. И, конечно же, вся информация, большая часть мыслей и знаний приходят к нам через язык. Мы становимся теми, кто мы есть, благодаря тому, что написано и сказано, в рамках контекста, в котором высказываются мысли. Сила языка постоянна и вездесуща с точки зрения становления личности» [Хеджинян 2022в].

[6] См. также посвященные ее поэтике монографии [Freitag 2006; Siltanen 2016].

> Erlich's book is still, I think, the most thorough and provocative of the many works about the Russian Formalist movement, but Shklovsky had the direct influence on our sense of literary style and strategies[7].

В эссе "Language and "Paradise" (2000) Хеджинян напрямую обращается к русскому контексту формального метода, ссылаясь на работы О. Брика и Ю. Тынянова о стихотворном языке. Здесь она обосновывает свою стратегию delay of coherence, явно развивая идею Шкловского о заторможенном восприятии произведения искусства.

Личное знакомство с Советской Россией произвело на нее саму, «зачарованную американку», эффект остранения. Как она описывала это позже, «в результате — влекущее и сбивающее с толку, несколько даже наводящее ужас чувство, забирающее тебя с головой… Это не поддаётся никакому объяснению — так же, как не поддаётся объяснению большая часть того, что я испытала» [Хеджинян 2022a]. Аркадий стал для нее Вергилием в этой остраненной стране, гостеприимным и единосущным поэтом, лучшим другом, собеседником и проводником в русско-американском литературном транзите[8].

Аркадию Драгомощенко посвящена книга Хеджинян *The Guard* (1984), созданная сразу после возвращения из первой поездки в СССР, которая обернулась лицезрением антиутопии. Антиутопия эта, впрочем, напоминала ей рейгановскую Америку тех лет. Цикл «Стража» — попытка исследовать природу пограничных территорий, транзитных зон и граничных трансформаций. С этой книги, а также с вышедшей в том же году *Redo*, «лингвоцентричное письмо» (как назвал его американский поэт Дж. Мак-Лоу) все больше становится осознанной концентрированной техникой. Описания процесса письма как движущей силы памяти и опыта здесь выходят на первый план. Языковые категории концептуализируются в терминах пространства, движения и времени: «Вогнутое предложение / в виде тарелки / с углублением в центре, / чтобы чтение напоминало соскальзывание» [Хеджинян 2023: 89].

---

[7] An interview with Lyn Hejinian by Craig Dworkin (опубл.: *Idiom* 3 (summer 1995)), без пагинации. См. также послесловие Хеджинян к американскому изданию «Третьей Фабрики» Шкловского [Hejinian 2002].

[8] Об этих и других контактах между американскими language writers и русской поэзией см. в статье: [Фещенко 2022a]. Подробнее о концептуальных аспектах общения между Драгомощенко и Хеджинян см.: [Sandler 2005; Edmond 2006].

В это время поэты «языкового» круга оказываются вовлечены в «поэтические войны», ведущиеся между представителями конвенциональной поэзии США, с одной стороны, и с лингвоэкспериментальной поэзией Language School, с другой[9]. Это противостояние развивается синхронно с «лингвистическими войнами» в США между генеративной грамматикой и когнитивной семантикой, и «языковые поэты» не остаются в стороне от этих научных споров. Языковые теории — частый предмет размышлений и дискуссий среди поэтов этого течения. С другой стороны, такой известный лингвист, как Дж. Лакофф, выступает в печати в защиту языковых экспериментаторов, цитируя в том числе эссе Лин “The Rejection of Closure”, опубликованное в 1985 г.[10]. Теория концептуальной метафоры отзывается и в письме Хеджинян, как, к примеру, в провокационной строчке «Мой язык — это половой орган» из книги «Клетка» или в этой сентенции из «Стражи»: “This word is a vessel at sea in a sentence”. Предложение как таковое *(The New Sentence*, по наименованию книги Р. Силлимана), как и язык сам по себе — частый объект рефлексии и метафоризации в языковой поэзии и эссеистике.

Встречи, переписка, совместное творчество Хеджинян с Драгомощенко высвечивали такое свойство общения через язык, как эротизм. Русский Аркадия и английский Лин притягиваются друг к другу. Поэты начинают переводить друг друга. Спустя некоторое время, в девяностые, выйдут две книги Драгомощенко в переводе Хеджинян: *Description* и *Xenia*[11]. Кроме того, в 1992 г. переводы Лин из Аркадия и некоторых других поэтов его круга были опубликованы в антологии русской поэзии *The Third Wave: The New Russian Poetry*[12]. В свою очередь, в конце восьмидесятых в советской печати появляются некоторые стихи Лин по-русски в переводе Аркадия[13]. Оба поэта чувствительны к сходствам и различиям языков друг друга. Лин объясняет радикальное отличие английского от русского не только движением мысли, но и основаниями самого мышления: «Американский английский — это “широкий” язык с огромной горизонтальной свободой, а русский — “глубокий” язык с огромной вертикальной сво-

[9] См. об этом статью: [Watten 2002].

[10] Подробнее об этих связях см.: [Фещенко 2022в].

[11] Об этих переводах см.: [Edmond 2002; Янечек 2004].

[12] В журнале *Poetics* Лин вместе с Б. Уоттеном опубликовала также переводы Д. Пригова и Л. Рубинштейна.

[13] Первая подборка была опубликована в журнале «Родник» в 1989 г.

бодой» [Хеджинян 2013: 65]. В междуязыковом американо-русском трансфере двух авторов «широта» резонирует с «глубиной», открывая новые измерения выразительности.

Хеджинян и Драгомощенко в течение нескольких лет, с 1985-го по 1991-й, осуществляют проект совместного письма по переписке, под названием *The Corresponding Sky*[14]. Общей книги в итоге не получилось, но результатом такого обмена стали цикл Хеджинян «The Person» (который войдет в книгу *The Cold of Poetry*) и книга Драгомощенко «Небо соответствий». Контакты между поэтами разветвлялись. Так, в 1990 г. две группы авторов — А. Парщиков, А. Драгомощенко, И. Жданов, И. Кутик и Н. Конакова, с российской стороны, и М. Палмер, Л. Хеджинян, Дж. Дэй, К. Кулидж и К. Робинсон, с американской стороны, задумали совместный проект *5+5*. Идея состояла в том, чтобы составить антологию взаимных переводов этих авторов. Первоначально переводы были опубликованы в шведском журнале *Artes*. Однако двуязычная антология так и не была опубликована. Переводы русских поэтов вошли в антологию «Третья волна», вышедшую в 1992 г. в США.

Дружба и сотворчество с Драгомощенко вдохновили Хеджинян на другие проекты совместного и коллективного письма. С середины восьмидесятых она начинает коллаборировать с американскими поэтами. С К. Робинсоном была создана трехмерная авторская книжка *Individuals*, где двадцать шесть стихотворений чередовались друг с другом на своеобразных вкладышах-карточках. Тексты из этой книги затем вошли в ее книгу *The Cell* (1992). Три совместных книги-поэмы были выпущены с Дж. Колломом. Поэты начали работать вместе с 1992 г. и выработали целый репертуар форм и процедур письма. В совместном авторстве они видели средство проблематизации эстетических ожиданий, увлекательную игру с авторскими и лирическими субъективностями. Коллективный опыт письма выразился у Лин также и на теоретическом поприще. В 1988 г. в марксистском журнале *Social Text* вышел коллективный манифест “Aesthetic Tendency and the Politics of Poetry”, подписанный Р. Силлиманом, К. Харриман, С. Бенсоном, Б. Перельманом, Б. Уоттеном и Л. Хеджинян. Текст представлял собой заявление о важной роли поэтического сообщества в идеологической и политической среде США конца восьмидесятых[15].

[14] См. об этом рассказ очевидца этих контактов: [Molnar 1989].

[15] О политическом измерении «языковой поэтики» см.: [Hartley 1989].

Другой манифестацией сообщества языковых поэтов стало путешествие в Советский Союз в составе единой делегации. Четверо авторов — Уоттен, Дэвидсон, Хеджинян, Силлиман — были приглашены в Ленинград в 1989 г. Мероприятие, в котором они участвовали, не случайно оказалось связанным с одним из ключевых понятий русского формализма, чье наследие высоко ценилось в Language School. Конференция называлась «Поэтическая функция: язык, сознание, общество» и организована она была Аркадием Драгомощенко, в ту пору председателем «творческой программы» при Советском культурном фонде, которая так и называлась — «Поэтическая функция». Эта встреча стала едва ли не первым за всю историю коллективным обменом между русскими и американскими поэтами и навела (а учитывая ленинградский контекст, свела) мосты между двумя поэтическими традициями, причем в их экспериментальных ответвлениях.

Главное, что произошло на этой конференции, — это общение между представителями американского «языкового» направления в литературе и представителями двух ведущих школ неофициальной русской поэзии — метареализма и концептуализма. Метареализм оказывается более близкой парадигмой для language poetry в силу «увлеченности эпистемологической и перцептивной природой языка-как-мышления, веры в то, что поэтический язык — это подходящий инструмент для исследования мира, интереса к языковой слоистости пейзажа» [Хеджинян 2013: 64].

О том, как проходила конференция «Поэтическая функция», мы можем узнать из рассказа американских гостей-поэтов в экспериментальной книге-травелоге *Leningrad*, выпущенной в Америке по следам поездки[16]. Четыре голоса авторов переплетаются здесь в коллективном эссеизме, сменяя друг друга. Об авторстве конкретного фрагмента говорит лишь пиктограмма по мотивам советского промышленного дизайна. Главки представляют собой поэтический комментарий на темы интеллектуальных откровений, вскрывшихся в результате очной встречи советских и американских культурных деятелей на волне гласности и перестройки:

> Не в еде было дело и не в неврастении. Правы были французы, сказав, что на конференции больше было диалога между русскими и аме-

[16] См. фрагмент в переводе на русский: [Дэвидсон и др. 2021]. Об этой книге в контексте «языкового письма» см.: [Уоттен 2021].

> риканцами, нежели чего-то более интернационального, но нельзя сказать, чтобы наши непосредственные переживания «языка», «общества» и «сознания» сделались от этого сколько-нибудь менее неустойчивыми. Чтобы навести пути сообщения между тем, что переживает русский и американец, надо преодолеть бескрайние поля головокружительного мерцания. К шестому дню у меня уже развилось нервное истощение и морская болезнь, столько было мерцания — и столько распада я в себя вобрала [Дэвидсон и др. 2021: 227].

За восьмидесятые годы Лин побывала в СССР несколько раз. Во время своего пятого визита в беседах с Драгомощенко и другими поэтами у нее родилась идея написать роман о русских поездках и литературной жизни Ленинграда. При этом решила, что роман должен быть «коротким», а не длинным, как большинство русских романов. В итоге получился стихотворный эксперимент, отталкивающийся от «Евгения Онегина» — 284 главы из 14 строф каждая. *OXOTA: A Short Russian Novel* вышел в 1991 г. по-английски. Участие в написании романа, по признанию Лин, принимали сами его герои — круг ленинградской художественной интеллигенции. Текст по задумке автора устроен по модели «Евгения Онегина», с краткими главками в стихотворной форме. В сущности, устроен он так, как Шкловский описывал пушкинского Онегина и Стерновского «Тристрама Шенди», как «игру с повествованием, в котором художественное построение сюжета важнее, чем сама история Евгения и Татьяны». Одновременно *OXOTA* — это энциклопедия русской жизни в остраненном восприятии иностранки, но это и энциклопедия поэтических приемов, перенятых Хеджинян у русских формалистов. “Pushkin remains himself, but what self has he to remain ” — в этой строчке из текста сверкает его оригинальный «пушкинский» замысел, пропущенный через формалистское «остранение». В этом странном, нелинейном поэтическом нарративе Лин как будто подводит итоги своего остраняющего знакомства с советской действительностью и русской словесностью.

Итогом важнейшего этапа поэтической жизни Хеджинян стала книга *The Cold of Poetry* (1994) — своего рода первое избранное, включавшее десять поэм. Вошли сюда как старые вещи, так и совсем новые, как формально-экспериментальная “The Composition of the Cell”. Моделью этого текста послужили трактаты Л. Витгенштейна с их нумерованными пропозициями. Поэма написана как алеаторное развитие более ранней книги *The Cell* (1992). Каждая строка здесь —

одно предложение как единица («клетка») текстового организма. Как и органическая клетка, строка-предложение замкнуто в себе, но в то же время может взаимодействовать и формально, и содержательно с другими строками текста. Хотя предложения и нумерованы, нумерация здесь и линейная, и нелинейная одновременно. На уровне целых чисел идет обычное возрастание от единицы до ста пятидесяти. А вот на уровне десятичных и сотых закономерность открывается случайности, и после 1.1 вдруг следует 1.6, а затем 2.13, ср. фрагмент из начала поэмы [Хеджинян 2023: 205-207]:

1.1 Долг писателя — в предложении.

1.6 Предложением излучаемы скалы зрачку.

2.13 Предпосылки покоятся между камнями.

2.14 Человек, о котором я говорю, пребывает в межчасье.

3.1 Исследование требует большего количества слов.

3.4 Слова предвидят чрезмерность места и времени.

3.5 Реальностьвсвоейциркуляциипозволяетявлятьсяпредметам такими, каковы они там, где они есть.

4.2 Именно!

Строка — отдельное высказывание, но порядок и линейность чтения не предопределены нумерацией и последовательностью. Пространство стиха переоткрывается актом прочитывания. Имитируя строгую математическую структуру логико-философского трактата, «Композиция клетки» добавляет свободу случая, даруемую поэзией. В итоге ригидная структура трактата здесь оборачивается свободой комбинации и связывания пропозиций, той свободой, которая обеспечивается множественной полисемией поэтического высказывания.

Тексты самых разных форматов, включенные в сборник «Холод поэзии», посвящены природным и культурным мирам, оживленным языком. Эти миры кишат значениями и смыслами. Книга названа первой строчкой стихотворения, включенного Ч. Бернстином в подборку

«43 поэта» академического журнала *Boundary 2*: “The cold of poetry / gobs — continents / my slowness/ is increasing / the lake protrudes / convex & anxious / the eye details / the rocks / stand on their heads / with so much violence! / of accuracy / “Yes, it is / a poetry /of certainty!” [Hejinian 1986: 75].

Как и прежде, основным интересом автора в этих поэмах остается постоянство и непостоянство памяти и субъекта, а также роль письма в их сохранении и трансформации.

Во второй половине девяностых и далее Хеджинян активно коллаборирует с другими поэтами и художниками. Выходят малотиражные книги совместно с Дж. Колломом (*Wicker* и *Sunflower)*, с художницей Э. Кларк (*The Traveler and the Hill, and the Hill* и *The Lake),* поэтессой Л. Скалапино (*Sight*) и с поэтом Р. Дипальмой (*Chartings)*. Такое сотрудничество порождает новые формы чувственного и писательского опыта. Так в книге *The Lake*, вышедшей в 2004 г., одной из главных тем является «изыскание» как изучение экосистемы, в котором озеро фигурирует и как буквальный, и как метафорический ландшафт. Язык и визуальная образность суть части экологических элементов в системе вербально-визуального целого книжки, различные материальные формы, окружающие водную поверхность местности. По воспоминаниям Лин, они (с художницей Кларк) работали над книгой с раннего утра до позднего вечера, делая перерывы для прогулки вокруг озера или по нему на лодке, фотографируя различные состояния пейзажа, фиксируя ручкой и кистью его внутреннее устройство, его слоистость. Поэма и рисунки к ней реконструируют местность и эмоционально-эстетические реакции соавторов в процессе наблюдения[17].

В совместной работе с Л. Скалапино, по словам самой Хеджинян, поэзия сплавлялась с философией через идею и акт видения в литературном диалоге. В книге «Зрение» это — совместное исследование зрительного опыта и того, как он возникает, из чего состоит и что говорит нам ощущение зрения. Визуальные описания взаимодействуют тут с медитациями на тему современной жизни, западной интеллектуальной истории, сновидчества, кинематографа. Позднее, уже после смерти Скалапино, выйдет вторая их совместная книга *Hearing* (2021), посвященная слуху как писательскому опыту,

[17] Это своего рода «экопоэтика», привлекавшая многих из «языковых авторов», см. об этом книгу: [Sherry 2022].

как способу языковой экспериментации. В планах двух поэтесс была целая серия поэтических дилогий, посвященным органам чувств и конкретному чувственному опыту. Из других коллабораций стоит упомянуть совместную книгу с К. Харриман *The Wide Road* (2010) как опыт синхронной эссеистики. Важным опытом коллективного творчества стал для нее также проект языковой школы *The Grand Piano* — «эксперимент по коллективной автобиографии» десяти авторов в десяти томах, выходивших с 2006 по 2010 г. Авторы этого коллективного мемуара реконструируют и контекстуализируют свою писательскую практику, восходящую к поэтическим чтениям в кафе Grand Piano в Сан-Франциско в семидесятые годы.

Теория письма и поздние опыты «аллегорического активизма» (2000–2020-е)

Теоретическая мысль Хеджинян также часто рождалась и развивалась из коллективных форм опыта. Еще с 1981 г. совместно с Б. Уоттеном она издает журнал *Poetics,* посвященном «письму в расширенном поле». Десять его выпусков внесли существенный вклад в теоретическое осмысление инновационных поэтических практик[18]. В девяностые годы Лин много выступает — и с лекциями, и в печати — по теоретическим вопросам поэтики, результатом чего станет книга 2000 года *The Language of Inquiry*. Это, пожалуй, самая известная книга ее как теоретика экспериментальной, исследовательской поэзии. Это одновременно и новое избранное за несколько лет, и книга-манифест поэтического языка, который «является языком исследования». Как и ее коллеги по «языковому движению», здесь она обращается к проблеме языка как социального пространства, как философского поиска и как политической прагматики.

«Язык исследования» открывается самым ранним эссе «Мысль — невеста, невесть какого мышления» и рядом других текстов о теории литературного письма. «Письмо» как метаморфоза языка интересует ее больше, чем «написанное», как об этом говорится в эссе “If Written is Writing”: «Такое письмо рождается из пред-текста, порожденного собой или кем-то другим. Процесс этот — скорее композиторство, чем писательство» [Хеджинян 2022б: 464]. В своей теории и практике композиционного письма Хеджинян очевидно переклика-

[18] В 2013 г. был издан «Путеводитель» по журналу, включавший важнейшие публикации за все годы [Hejinian and Watten 2013].

ется с Гертрудой Стайн, посвятившей своему писательскому методу эссе «Composition as Explanation». Но если Стайн интересовало, как «пишется письмо» (*How to Write*; *How Writing is Written* — названия ее книг), то Хеджинян переворачивает эту формулу и исследует, как «уже написанное продолжает писать» (how written is writing), т. е. как созданный текст переписывается самим автором и читателем в акте чтения и интерпретации.

В, пожалуй, самом влиятельном эссе писательницы “The Rejection of Closure”[19], развивается теория «открытого текста», который «открыт миру и прежде всего читателю. Он предлагает участие, отвергает власть автора над читателем и, по аналогии, власть, подразумеваемую другими (социальными, экономическими, культурными) иерархиями. Открытый текст предполагает не столько директивное, сколько порождающее письмо» [Хеджинян 2011: 80]. По характеристике А. Драгомощенко, это письмо исследует возможности поэтической речи как объекта и инструмента познания [Драгомощенко 2012].

Особое место в книге «Язык исследования» занимают эссе о Г. Стайн, реактуализирующие письменные практики великой американской модернистки в современном контексте лингво-ориентированной поэтики. Интерес к Стайн привил ей еще в детстве отец, любивший творчество писательницы и состоявший с ней в 1930-е гг. в переписке. Благодаря рассказам отца о Стайн и совместному их чтению ее произведений Хеджинян обрела уверенность в том, что женщина может быть серьезным писателем и экспериментатором. Одно из эссе о Стайн[20] посвящено теме языка и реализма как литературной техники[21]. В нем поднимается вопрос общности методов научного позитивизма и экспериментального реализма, кульминацией которого является письмо Стайн. Во второй из «Речей о Стайн» обсуждается тема репрезентации ландшафта в грамматике экспериментального письма. На множественных примерах демонстрируется, как сознание оперирует в литературном тексте с помощью изощренного синтаксиса. В частности, здесь приводятся выдержки из текстов Стайн, где главной темой становится «предложение» как единица речи [Hejinian 2000: 125]:

19 Изначально было представлено как доклад в 1983 г.

20 Печатается здесь в английском переводе в качестве приложения к статье.

21 О поэтике опыта, сознания и языка у Стайн и Хеджинян см.: [Mehne 2003].

> Sentences are made wonderfully one at a time.
>
> This is a sentence.
>
> A sentence thinks loudly.
>
> A sentence is happily rough enough.
>
> A sentence is primarily fastened yes as a direction, no as a direction.
>
> I return to sentences as to a refreshment.
>
> A sentence says that the end of it is that they send in order to better themselves in order to sentence.
>
> A balance in a sentence makes it state that it is staying there.
>
> The great question is can you think a sentence.

Сюда же, в «Язык исследования», вошла часто цитируемая поэма самой Хеджинян “Happily”, построенная по сериальному принципу, наследующему Стайн и развивающему поэтику «Клетки» и «Охоты». Как отметил Б. Перельман, «читая эту вещь, представляешь себе какую-то вторую Стайн, более веселую, способную рассказать историю в одном предложении, в одной короткой строчке, и при этом эти строчки сообщаются между собой, слышали друг о друге, хотя и заняты своими делами»[22]. Текст строится и разыгрывается на основе корня *hap* и его производных с семантикой случая, случайности, встречи, счастья, удовольствия. И при этом по ходу рассказывает о самом себе как о событии «счастья»: “Now is a blinding instant one single explosion but somehow some part of it gets accentuated / And each time the moment falls the emphasis of the moment falls into time differently / No sooner noticed no sooner now that falls from something / Now is a noted conjunction / The happiness of knowing it appears” [Hejinian 2000: 398].

Еще одна сериальная композиция такого рода — вышедшая отдельным изданием в том же году *A Border Comedy*, составленная из пятнадцати частей, героями которых кто и что только не выступает: «книги», «койоты», «гуси», «лошади», «философские анекдоты», «по-

[22] https://litmuspress.org/product/happily/.

ловые акты», «осы», «термины русской формальной школы» и прочая всячина из реальной жизни поэта и академика. С помощью этих мелочей автор изобретает своеобразную домашнюю поэтическую педагогику, где забывание играет конструктивную роль. По сравнению с этими во многом шутливыми поэмами, книжица 2002 года *Slowly* отмечена более длинным дыханием, но и более перкуссионным, переменчивым ритмом. Различие между предложением и строкой, проходящее по границе прозы и стиха, тут еще более осложненное, чем раньше: попробуй его найти, как будто хочет сказать автор, в таких, например, секвенциях: “A pelican becomes a cloud, a cloud becomes / a wire, a wire binds Shostakovitch to the stained wall / of a small room becoming this in other words that / becoming my decision”[23].

В начале XXI в. языковое письмо, по оценке некоторых литературных критиков, таких как М. Перлофф, теряет свой авангардный запал, уступая лавры тому, что в США называют “conceptual writing”. Однако эти оценки вполне опровергаются тем, что многие из «языковых авторов» не снижают активность и исследуют дальше новые территории письма. Хеджинян публикуется хоть и реже, но каждая ее новая книга ставит свою новаторскую творческую задачу в рамках ее жизненного проекта «разведывательной поэтики». Так, в *The Fatalist* (2003) продолжено отчетливое картографирование связей между ее жизнью, ее чтением и ее мышлением. Письмо здесь, как всегда у Лин, — инструмент мышления, встречи и миросозидания, один бесконечный утопический момент, пусть и полный сбоев и сбивок. Двухчастная книга *Saga/Circus* (2008) проникнута жизненным и языковым юмором. Эпистемологические открытия соседствуют тут с острыми шутками. «Цирк» — сразу и поэма в прозе, и виляющий, экспериментальный нон-фикшн: странные персонажи (Sally Dover, Quindlan, болтливый Askari Nate Martin) носятся друг за другом по главкам текста, запутавшись в нумерации и последовательности (к примеру, в одном месте после «Главы второй» следует «глава первая», а следом за ней идут «глава 3 и глава вторая», «глава между», а потом снова «глава вторая»). То дети, то жены-сплетницы, то циркачи, то герои детективчика — персонажи играют в прятки с ожиданием читателя, фокусничают с цитатами, как у Гертруды Стайн: “Quindlan refuses to recognize anything as a digression, to take a suggestion, to accept a designation”.

[23] https://www.after8books.com/slowly.html.

Если большинство книг двухтысячных годов тяготеют к длинным формам квазипрозаических жанров, то в *A Book of a Thousand Eyes* (2012) собраны более «стиховые» вещи, написанные за два предшествующих десятилетия. Это посвящение, с одной стороны, Шахерезаде, героине «Тысячи и одной ночи», а с другой — всевидящему многоглазому Аргусу, идеальному стражу из древнегреческой мифологии. Книга представляет собой компендиум «ночных текстов» — колыбельных, небылиц на ночь, бреда бессонниц, бессмысленных бормотаний, волшебных сказок, опытов отдать себе отчет в конце дня о событиях дня, сновидческих нарративов, эротических и непристойных песенок и тому подобного. Стихотворения исследуют и обыгрывают языки на разных стадиях сознания, подсознания и воображения. Несмотря на всю «ночную» и «лунатическую» тематику, сама Лин назвала «Тысячеглазую книгу» своей самой простой и легкой книгой стихов.

В творчестве последних лет Хеджинян все чаще обращается к общественной тематике, не переставая экспериментировать с границами поэтического. Остросоциальна книга *Positions of the Sun* (2018), реализующая собой поэтический протест эпохи финансового и политического кризиса. По форме это произведение — один из сложнейших для восприятия текстов. Плотный поток прозы занимает практически все пространство листа. Это местами меланхолический, а местами воинственный кросс-жанровый эксперимент, сочетающий элементы ненарративной прозы, журналистских репортажей и литературной критики, чем-то напоминающий «Нефть» Пазолини. В двадцати шести сцепленных друг с другом «очерках с персонажами» исследуется природа финансовых кризисов последнего времени, торжество неолиберализма и попытки активистов ему противостоять. Литературный материал здесь — повседневная и общественная жизнь самого разного рода героев, окружающих автора в Калифорнии. В эти годы сама Лин активно вовлечена в протестное движение, участвует в университетских акциях Occupy. Она выдвигает теорию так называемого «аллегорического активизма», выступая с речами и лекциями в Беркли, профессором которого являлась с 1993 г.[24]. Под «аллегорическим активизмом» или «активистским аллегоризмом» понимается

[24] Своего рода манифест «аллегорического активизма» — ее эссе “Wide Captioning” (2011). В 2023 г., незадолго до своей смерти, Хеджинян выпустила книгу эссе *Allegorical Moments: Call to the Everyday,* содержащую опыты «аллегорического активизма» как генеративного исследования современности.

«художественно-политическая практика на службе активизации креативного потенциала в повседневной жизни».

В последней из вышедших к настоящему моменту поэтических книг Хеджинян, *Tribunal* (2019), вызов тираническим процессам в политике и обществе достигает апогея. Как и «Расположения солнца», она создана в своеобразной разновидности «иммерсивного письма» (по аналогии с «иммерсивным театром»). Три части, составляющие «Трибунал», написаны в текущем контексте повсеместного милитаризма и призраков неприкрытого неофашизма и этнического национализма. Идея книги постепенно формировалась в течение почти десяти лет ее борьбы с неолиберальной политикой, разрушающей общественную сферу. Стихи выражают целый спектр эмоций, включающий ярость, печаль и чувства жалости к человечеству, неспособному избежать собственной склонности к жестокости. Хеджинян снова выступает как поэт, способный воплотить в письме богатую и сложную картину того, как взаимоисключающие эмоции могут существовать одновременно. Во времена кризисов поэт возвращается к языку как к осмысленному пространству, в котором можно бороться с, казалось бы, бесконечным циклом конфликтов. При этом поэтический язык, особенно в части, названной «Человек Марса», здесь формально крайне изощрен, он действительно какой-то «марсианский». Это язык спекулятивной онтологии, в котором слова (даже такие, казалось бы, понятные, как «я») взаимодействуют по только им ведомым значениям, как и вещи в мире, к которым они отсылают [Хеджинян 2023: 377]:

> Взойди, рис: я лелею розу: роза и я.
>
> Реальность согласована, рассогласована, согласована: ни одного муравья для себя, жук сквозь навоз, король/королева на груде: реальность в прыжке.
>
> Вишнёвые деревья без меня и я без кумкватового дерева.
>
> Теперь другие вещи стоит учесть: великолепная чёрная кобыла, ворона на многие руки, бело-оранжевый котёнок, который знает все песни и первоклассный подражатель, персик, блоха, хороший кредитный рейтинг, приложение google map.
>
> Загадка все та же: кто я?

Лин Хеджинян ушла из жизни 24 февраля 2024 г. Она — одна из самых признанных и известных американских писательниц нашего времени, работавших в области языкового и литературного экспери-

мента. Она была заслуженным профессором университета Беркли и одним из ведущих специалистов по литературе модернизма и постмодернизма. Неоднократно получала гранты и стипендии различных фондов и ассоциаций, преподавателем Нью-Колледжа в Калифорнии (Сан-Франциско). Несколько лет являлась канцлером Академии американских поэтов. Произведения ее включались в многие антологии американской литературы XX и XXI вв. До последнего дня она продолжала издательскую деятельность, выпуская кросс-жанровые книги под маркой "Atelos". Некоторые книги, подготовленные Лин в последние годы жизни (в частности, *Fall Creek, Lola the Interpreter*, а также сборник ранних стихов), готовятся к изданию.

P.S.

Русская рецепция Лин Хеджинян, начавшаяся еще с ее визитов в СССР в 1980-е гг., возобновляется сейчас, когда ее тексты стали доступны русскому читателю в представительном объеме. В 2022 г. вышла первая книга Хеджинян по-русски — «Моя жизнь и моя жизнь в девяностых» в переводе Р. Миронова. А первые ее русские переводы появились в журнале «Родник» за 1989 г. стараниями А. Драгомощенко. С тех пор в России ее публикации печатались в «Митином журнале», «Комментариях», «Новом литературном обозрении», «Вопросах философии» и в последнее время — в интернет-журналах «Точка зрения», syg.ma, «Флаги», «Всеализм». Представительная выборка текстов вошла в антологию новейшей американской поэзии «От "Черной горы" до "Языкового письма"» (2022). В издании-билингве «Слепки движения» (2023) тексты Хеджинян стали доступны русской аудитории в своей полноте и разнообразии. В книгу включены тексты от ранних поэтических книг 1960–1970-х гг. до опытов «иммерсивного письма» самых последних лет. Это первое и обширнейшее избранное из всех периодов творчества Лин Хеджинян, из разных книг, из всех кросс-жанровых вариаций. Это собрание «слепков движения» её оригинального письма-как-исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Драгомощенко 2012 — *Драгомощенко А.* Слепок движения // Новое литературное обозрение. 2012. № 113. https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/113_nlo_1_2012/article/18517/ (дата обращения: 13.03.2022).

Дэвидсон и др. 2021 — *Дэвидсон М., Хеджинян Л., Силлиман Р., Уоттен Б.* Из книги «Ленинград» // Новое литературное обозрение. 2021. № 174. С. 218–230.

Морженкова 2012 — *Морженкова Н.В.* Авангардистский эксперимент Гертруды Стайн: в поисках жанра. М.: Ленанд, 2012.

Уоттен 2021 — *Уоттен Б.* Практическая утопия языкового письма: от книги «Ленинград» до движения Occupy // Новое литературное обозрение. 2021. № 174. С. 200–217.

Фещенко 2022 а — *Фещенко В.* Лингвоцентричная поэзия в США и в России: траектории взаимодействия // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 66–89.

Фещенко 2022 б — *Фещенко В.* Я=З=Ы=К как таковой: Пятьдесят лет "языкового письма" в США // От «Черной горы» до «Языкового письма»: Антология новейшей поэзии США / ред.-сост. Я. Пробштейн и В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 356–374.

Фещенко 2022 в — *Фещенко В.* "Continuous reframing: Дж. Лакофф, когнитивная лингвистика и «языковая поэзия» // Критика и семиотика. 2022. № 2. С. 9–17.

Уильямс 2018 — *Уильямс У.К.* Труды Гертруды Стайн // Трансатлантический авангард. Англо-американские литературные движения (1910–1940). Программные документы и тексты СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 232–239.

Хеджинян 2011 — *Хеджинян Л.* Отрицание закрытости // Философский журнал. 2011. № 1. С. 78–85.

Хеджинян 2012 — *Хеджинян Л.* Варварство // Новое литературное обозрение. 2012. № 113. С. 253–263.

Хеджинян 2013 — *Хеджинян Л.* Материалы // Транслит. 2013. № 13: Школа языка. С. 60–65.

Хеджинян 2022 а — *Хеджинян Л.* Другие связи. 2022 // Флаги. https://flagi.media/piece/516. (дата обращения: 13.03.2022)

Хеджинян 2022 б — *Хеджинян Л.* Если написанное пишет // От «Черной горы» до «Языкового письма»: Антология новейшей поэзии США /ред.-сост. Я. Пробштейн и В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 463–464.

Хеджинян 2022в — *Хеджинян Л.* Ответы на вопросы «Флагов», 2022 // Флаги. https://flagi.media/piece/531?fbclid=IwAR0kV9QKz7y3nfQY_1M-ErbUqq_xWiaqeAFgJRrA3rRoP_rmPyaPex3E0Jc. (дата обращения: 13.03.2022)

Хеджинян 2023 — *Хеджинян Л.* Слепки движения = Masks of Motion: избранное из разных книг. М.: Полифем, 2023.

Янечек 2004 — *Янечек Дж.* Лин Хеджинян переводит Аркадия Драгомощенко // Поэтика исканий, или поиск поэтики. М.: Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН, 2004. С. 293–301.

REFERENCES

Bernstein 2012 — Bernstein, Charles. “The Expanded Field of L=A=N=G=U=A=G=E.” In *Routledge Companion to Experimental Literature*, edited by Joe Bray et al. et al., 281–297. Oxford: Routledge, 2012.

Davidson et al — Davidson, Michael, Lyn Hejinjan, Ron Silliman, and Watten Barrett. “Iz knigi *Leningrad*” [“From *Leningrad*”]. *Novoe literaturnoe obozrenie,* no. 113 (2021): 218–230. (In Russ.)

Dragomoshchenko 2012 — Dragomoshchenko, Arkady. “Slepok dvizheniia” [“Mask of motion”]. *Novoe literaturnoe obozrenie* no. 113 (2012): 250–252. (In Russ.)

Edmond 2002 — Edmond, Jacob. “‘A Meaning Alliance’: Arkady Dragomoshchenko and Lyn Hejinian's Poetics of Translation.” *The Slavic and East European Journal* 46, no. 3 (Autumn, 2002): 551–564.

Edmond 2006 — Edmond, Jacob. “Lyn Hejinian and Russian Estrangement.” *Poetics Today* 27, no. 1 (2006): 97–124.

Feshchenko 2022 a — Feshchenko, Vladimir. “Lingvocentrichnaia poeziia v SShA i v Rossii: traektorii vzaimodeistviia” [Language-centered poetry in the USA and in Russia]. *Literature of the Americas* no. 12 (2022): 66–89. (In Russ.)

Feshchenko 2022 b — Feshchenko, Vladimir. “Ia=Z=Y=K kak takovoi: Piat'desiat let "iazykovogo pis'ma" v SShA” (“L=A=N=G=U=A=G=E as such: Fifty Years of “Language Writing” in the USA”]. In *Ot “Chernoi gory” do “Iazykovogo pis'ma”: Antologiia noveishei poezii SShA* [*From the Black Mountain to Language poetry: An Anthology of Contemporary American Poetry*], edited by Jan Probshtein, Vladimir Feshchenko, 356–374. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. (In Russ.)

Feshchenko 2022 c — Feshchenko, Vladimir. “Continuous reframing: G. Lakoff, kognitivnaia lingvistika i ‘iazykovaia poezia’” [“Continuous reframing: G. Lakoff, cognitive linguistics and ‘language poetry’”]. *Kritika i semiotica*, no. 2 (2022): 9–17. (In Russ.)

Feshchenko 2023 — Feshchenko, Vladimir. *Russian and American Poetry of Experiment: The Linguistic Avant-Garde*. Leiden; Boston: Brill, 2023.

Freitag 2006 — Freitag, Kornelia. *Cultural Criticism in Women's Experimental Writing. The Poetry of Rosemary Waldrop, Lyn Hejinian and Susan Howe*. Heidelberg: Winter, 2006.

Hartley 1989 — Hartley, George. *Textual Politicsand the Language Poets*. Bloomington: Indiana Univ Press, 1989.

Hejinian 1986 — Hejinian, Lyn. “The Person.” *Boundary 2* XIV, no. 1, 2. (Fall 1985/Winter 1986): 75–79.

Hejinian 2000 — Hejinian, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000.

Hejinian 2002 — Hejinian, Lyn. “Afterword.” In Shklovsky, Viktor. *Third Factory,* 99–105. Chicago: Dalkey Archive Press, 2002.

Hejinian 2011 — Hejinian, Lyn. “Otritsanie zakrytosti” [“The Rejection of Closure”]. *Filosofskii zhurnal,* no. 1 (2011): 78–85. (In Russ.)

Hejinian 2012 — Hejinian, Lyn. "Varvarstvo" ["Barbasirm"]. *Novoe lityeraturnoe obozreniie*, no. 113 (2012): 253–263. (In Russ.)

Hejinian 2013 — Hejinian, Lyn. "Materialy" ["Materials"]. *Translit*, no. 13 (2013): 60–65. (In Russ.)

Hejinian 2022a — Hejinian, Lyn. "Drugie sviazi" ["Other connections"], 2022. *Flagi*. https://flagi.media/piece/516. (In Russ.)

Hejinian 2022b — Hejinian, Lyn. "Esli napisannoe pishet" ["If Written is Writing"]. In *Ot "Chernoi gory" do "Iazykovogo pis'ma": Antologiia noveishei poezii SShA* [*From the Black Mountain to Language Poetry: An Anthology of Contemporary American Poetry*], edited by Jan Probshtein, Vladimir Feshchenko, 463–464. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. (In Russ.)

Hejinian 2022c — Hejinian, Lyn. "Otvety na voprosy 'Flagov'" ["Replies to Flagi's Questions"], 2022. *Flagi*. https://flagi.media/piece/531?fbclid=IwAR0kV9QKz7y3nfQY_1M-ErbUqq_xWiaqeAFgJRrA3rRoP_rmPyaPex3E0Jc. (In Russ.)

Hejinian 2023 — Hejinian, Lyn. *Slepki dvheniша = Masks of Motion: izbrannoe iz raznyh knig* [*Masks of Motion: Selected Writings*]. Moscow: Polifem Publ., 2023. (In Russ.)

Hejinian and Watten 2013 — *A Guide to Poetics Journal. Writing in the Expanded Field, 1982–1998*. Edited by Lyn Hejinian, Barrett Watten. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2013.

Hoffman 1986 — *Critical Essays on Gertrude Stein*. Edited by Michael J. Hoffman. Boston, MA: G K Hall, 1986.

Janecek 2004 — Janecek, Gerald. "Lyn Hejinian perevodit Arkadiia Dragomoshhenko" [Lyn Hejinian translates Arkadii Dragomoshchenko]. In *Poetika iskanii, ili poisk poetiki* [*Poetics of search, or the search for poetics*], 293–301. Moscow: Institut russkogo iazyka im. V.V. Vinogradova RAS Publ., 2004. (In Russ.)

Kostelanetz 1990 — *Gertrude Stein Advanced: An Anthology of Criticism*. Edited by Richard Kostelanetz. Jefferson, MS: McFarland Publishing, 1990.

Mehne 2003 — Mehne, Phillip. "'Making It Strange': Bewusstsein, Erfahrung und Sprache bei Gertrude Stein und Lyn Hejinian." *Amerikastudien/American Studies* 48, no. 4 (2003): 537–561.

Mix 2007 — Mix, Deborah M. *A Vocabulary of Thinking: Gertrude Stein and Contemporary North American Women's Innovative Writing*. Iowa: University of Iowa Press, 2007.

Molnar 1989 — Molnar, Michael. "The Vagaries of Description: The Poetry of Arkadii Dragomoshchenko." *Essays in Poetics* 14, no. 1 (1989): 76–98.

Morzhenkova 2012 — Morzhenkova, Natalia V. *Avangardistskii ieksperiment Gertrudy Stain: v poiskah zhanra* [*Avant-Gardist Experiment of Gertrude Stein: in Search of a Genre*]. Moscow: Lenand Publ., 2012. (In Russ.)

Perloff 1986 — Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986.

Quartermain 1992 — Quartermain, Peter. *Disjunctive Poetics. From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. (Cambridge Studies in American Literature and Culture.)

Sandler 2005 — Sandler, Stephanie. "Arkadii Dragomoshchenko, Lyn Hejinian, and the Persistence of Romanticism." *Contemporary Literature* 46, no. 1 (Spring 2005): 18–45.

Sherry 2022 — Sherry, James. *Selfie: Poetry, Social Change & Ecological Connection*. Singapore: Palgrave Macmillan, 2022.

Siltanen 2016 — Siltanen, Elina. *Experimentalism as Reciprocal Communication in Contemporary American Poetry: John Ashbery, Lyn Hejinian, Ron Silliman*. Amsterdam: John Benjamins, 2016.

Watten 2021 — Watten, Barrett. "Prakticheskaia utopiia iazykovogo pis'ma: ot knigi 'Leningrad' do dvizheniia Occupy" ["Langage Writing's Concrete Utopia: From Leningrad to Occupy"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. no. 174 (2021): 200–217. (In Russ.)

Watten 2002 — Watten, Barrett. "The Turn to Language and the 1960s." *Critical Inquiry,* no. 29 (2002): 139–183.

Watten 2023 — Watten, Barrett. "Scaffolding Repetition: Gertrude Stein, Language Writing, Electronic Dance Music." *eLyra* 22, no. 12 (2023): 29–55.

Williams 2018 — Williams, William C. "Trudy Gertrudy Stein" ["The Work of Gertrude Stein"]. In *Transatlanticheskii avangard. Anglo-amerikanskie literaturnye dvizheniia (1910-1940). Programmnye dokumenty i teksty* [*Transatlantic Avant Garde. Anglo-American Literary Movements, 1910–1940. Program Documents and Texts*], 232–239. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2018. (In Russ.)

© 2024, В.В. Фещенко

Дата поступления в редакцию: 04.05.2024
Дата одобрения рецензентами: 10.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Vladimir V. Feshchenko

Received: 04 May 2024
Approved after reviewing: 10 May 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

ПРИЛОЖЕНИЕ

Лин ХЕДЖИНЯН

ЯЗЫК И РЕАЛИЗМ (ИЗ «ДВУХ РЕЧЕЙ О ГЕРТРУДЕ СТАЙН»)[1]

Что ж, прочел я страниц 30 или 40 и сказал себе:
«Так это же какой-то новый замечательный реализм —
Гертруда Стайн великолепна!»
Уильям Джеймс в письме Гертруде Стайн от 25 мая 1910 г.

Тот факт (если его можно считать фактом), что мы живем в реальном мире, имел разную степень значимости для культуры и художественных форм в различные эпохи. Бывало, что вопрос «реальности» и ее отношения к искусству принимал весьма насущный характер, а начиная с Промышленной революции он, в свою очередь, отозвался резонансами в области политики и экономики, а также эпистемологии. В попытках теоретизировать и производить искусство во имя самых разных «реализмов» — реализма длящегося, реализма динамического, реализма внешнего, реализма формального, реализма магического, реализма национального, реализма объективного, реализма пластического, реализма поэтического, реализма социалистического, реализма визионерского, и многих других — либо же под видом натурализма (то есть сурового реализма), целый ряд писателей стремился превратить искусство одновременно и в аналитический инструмент, и в источник восприятия и поместить в фокус реальный мир, под которым обычно подразумевался мир обыденный[2].

[1] Перевод выполнен по: Hejinian, Lyn. “Language and Realism [from *Two Stein Talks*],” in Hejinian, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley: University of California Press, 2000: 86–105.

[2] См. прекрасные краткие руководства по реализму: [Grant 1970, Furst, Skrine 1971] Здесь и далее примечания автора. При существующих переводах цитируемых источников на русский по возможности приводятся и указываются русскоязычные издания. — *В.Ф.*

В последние годы я выступала за переосмысление реализма в контексте современных писательских практик, имея в виду и его методы, и его интенции. Но для того чтобы понять, какая польза от такого переосмысления, необходимо кратко обозреть различные трактовки реализма в истории литературы и художественной критики.

«Реализмы» всякого рода, кажется, в большинстве своем *не* задавались вопросом о том, в чем же состоит сама *реальность* реального — что придает вещам их *реальность*. Проблема эта, очевидно, была отдана на откуп философам (и в значительной степени политологам и экономистам). Промышленная революция, вместе с наукой, предшествующей ей, создавала эффект объективации реальности. А может, и наоборот: возможно, на волне индустриализации и технологий, сделавших ее возможной, культура все больше причисляла к категории «реального» всё то (и только то), что могло быть объективировано. Во всяком случае, исторически реализмы в искусстве допускали существование реального и полагали его условием — прямым или косвенным — проживаемой жизни.

Сам термин применительно к живописи и литературе вошел в обиход в середине девятнадцатого столетия, более-менее одновременно в России и во Франции, но наверняка и где-то еще. В России, кажется, его впервые использовали в литературных кругах, а во Франции — в области живописи. Авторство его приписывается и Тургеневу, и Флоберу, но именно Эмиль Золя со своими последователями заставили говорить всерьез о реализме и сопутствующих понятиях.

Поскольку я намереваюсь связать этот термин с текстами Гертруды Стайн и ее мыслями о литературном письме, интересно отметить, что Золя был близким собеседником и интеллектуальным компаньоном Сезанна, которого так обожала Стайн. Сезанн и Золя учились в одной школе и впоследствии дружили как художники. Им казалось, по крайней мере в течение долгого времени, что они ищут решения одних и тех же, или весьма сходных, художественных вопросов — хотя Сезанн, как мне кажется, гораздо ближе подошел к их решению.

В «Экспериментальном романе» (1880) Золя отождествил задачу писателя с задачей естествоиспытателя, заняв позицию, прямо отвергающую методы и проблематику романтизма, доминирующего литературного течения на тот момент: «Никакого больше лиризма, никаких больших пустых слов, только факты и документы» [цит. по: Grant 1970: 40], — провозгласил он. «Мы теперь заражены лиризмом

и некстати воображаем, будто прекрасный стиль порождается возвышенным смятением, которое, того и гляди, низринет нас в хаос безумства, — нет, логика и ясность, вот что создает прекрасный стиль»[3].

Или, как об этом высказался Мартин Иден, герой одноименного реалистического романа Джека Лондона: «— Нет. Ученые должны оставаться. Они действительно делают дело. Но из профессоров английской филологии — этих попугайчиков с микроскопическими мозгами – девять десятых не вредно было бы выгнать вон» [4].

Главное, что заботило писателей-реалистов девятнадцатого века, — методология. Поль Алексис, бывший вместе с другими из группы Золя, в том числе Ги де Мопассаном, сторонником Золя, писал: «Реализм — это не “риторика”, как принято считать, а что-то более серьезное, это “метод”. Метод мышления, видения, размышления, изучения, экспериментирования; это стремление анализировать, чтобы познавать, а не какая-то литературная техника»[5].

Реализм был целой философской системой взглядов. Реалисты стремились иметь дело с реальным, а не идеальным, с повседневным, а не с диковинным, с правилами, а не с исключениями. Реализм отказался от выспренности и экзотики, характерной для романтизма, повернувшись лицом к обыденности в поисках нового содержания. Приемы должны были заимствоваться из науки. «А дальше уж рассуждение будет весьма простым: если экспериментальный метод оказалось возможным перенести из химии и физики в физиологию и медицину, его можно перенести и из физиологии в натуралистический роман»[6].

Целью литературы реализма было ответить на два существенных и независимых друг от друга вопроса. Первый был из области метафизики; имелось в виду, что писатель должен критически оценивать природу реального, отношение реального к видимому, различие между симулякром и оригиналом, точность восприятия, проблему подверженности восприятия иллюзиям и, наконец, способность искусства адекватно передавать смыслы и ценности либо самому стать *реальным*. Второй вопрос был этического характера; считалось, что

---

3 *Золя Э.* Экспериментальный роман // Золя Э. Собр. соч.: в 26 т. М.: Гос. изд-во худож. лит. 1966. Т. 24. С. 275.

4 *Лондон Дж.* Собр. соч.: в 14 т. М.: Правда, 1961. Т. 7. С. 42.

5 Alexis, Paul “Naturalism Is Not Dead,” in *Documents of Modern Literary Realism,* ed. by George J. Becker. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963: 408.

6 *Золя Э.* Экспериментальный роман. С. 50.

писатель обязан выяснять отношение искусства к истине, оценивать меру искренности и (или) кажимости и к тому же предлагать практическую ценность произведения литературы, подразумевая его необходимость нести пользу. В этом смысле реализм рассматривался как попытка добиться и правдоподобия, и достоверности. «Вселенная, созданная пером писателя, и есть полное проявление реализма. Подлинная картина жизни, созданная со всей откровенностью и почтительностью, — это и моральный, и художественный поступок вместе, и не важно, нарушает ли он какие-то нормы», — писал Теодор Драйзер. «Истина — это то, что *есть* на самом деле; а увидеть то, что *есть*, значит реализовать истину»[7].

Но уже в словах Поля Алексиса можно видеть ограниченность всего этого проекта: «стремление анализировать, чтобы познавать, а не какая-то литературная техника». На самом деле, реализму требуется как раз особая техника *письма*.

> Гертруда Стайн, — как писалось в «Автобиографии Элис Б. Токлас», — всегда была одержима чисто интеллектуальной страстью к возможно более точному описанию внутренней и внешней реальности, что бы она ни писала. Квинтэссенцией точности стала простота, а следствием простоты разрушение в поэзии и прозе побочной эмоциональности. Она отдает себе отчет в том, что красота, и музыка, и вообще все украшательство, и все что идет от чувства не может быть главным источником, даже события не могут быть главным источником чувств, и основным строительным материалом для поэзии и прозы они тоже быть не могут. И чувство само по себе тоже не может быть главным источником поэзии и прозы. Поэзия и проза должны быть основаны на точном воспроизведении либо внешней, либо же внутренней реальности[8].

Вся биография Стайн пронизана этой особенной страстью к изучению реальности и нашего ее восприятия, которое может отличаться или не отличаться от самой реальности, может преображать или не преображать эту реальность (это и было предметом ее исследований); страстью к исследованию языка, который, с одной стороны, кажется посредником между нами и реальным миром, а с

[7] Dreiser, Theodore. “True Art Speaks Plainly” (1903), in *Documents of Modern Literary Realism*: 156, 155.

[8] *Стайн Г.* Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001. С. 284–285.

другой — сам по себе является для многих нас неизменным, податливым, простым, естественным средством обнаружения, определения, предъявления реальности; язык использует, выражает и, быть может, создает реальность.

Вполне вероятно, именно эта идея, что язык есть матрица самой реальности, а не просто медиум-посредник — мысль о возможности и способности иметь дело с *фразой* с таким же успехом, как с деревом, стулом, шишкой, собакой, епископом, пианино, виноградником, дверью или монетой, — натолкнула ее на решение сменить медицинскую карьеру на литературную. И если так и было, она наверняка сочла, что писательство может потенциально быть столь же полезным для общества, сколь и врачевание.

> И вот идет речь. Всякий послушает. Что за романтика. С удивлением я узнала что ее вела голова и ее голова не была с головой ее голова ее вела и вела ее пока сердце ее стояло на месте. Уверена была, они ее бросили. […]
>
> Речи — ответно…
>
> Открывается сцена и перед ними долина[9].

В девятнадцатом веке приверженность художника к миру и реализм как знак такой верности стали следствием отказа от религиозных (трансцендентных и визионерских) и светских (экскапистских) мечтаний как главной функции письма в литературе. Но еще это было реакцией на возросшую роль науки с ее ценностями поиска, эксперимента, упорства вплоть до нудной работы и пассионарной веры в мощь дисциплины.

Позднейший интерес Стайн к детективным романам — своего рода интеллектуальная игра с этим принципом. Этому стоит уделить внимание, ведь детективы, когда это не пародия, сближаются по существу с буржуазными ценностями, заложенными в реализме девятнадцатого века и совпадающими с радикальными социально-политическими установками во всем этом.

Детективная литература предполагает социальный оптимизм, триумф над жестоким контекстом. Детективы — не про вину и невиновность, и значит, не про мораль; они — про детали. Зацепка — де-

[9] Stein, Gertrude. “Saving the Sentence,” in Stein, Gertrude. *How to Write.* Barton, VT: Something Else Press, 1973: 14.

таль, раскрывающая преступление в профессиональном исполнении лица-детектива. Цель и функция этих зацепок, равно как и других деталей — запрятать конкретное преступление и преступность в целом.

Раскрыть дело — значит обнажить непреложную связь между логикой и справедливостью. В ходе расследования всё — вещи, действия, идеи, — что кажется случайным и беспорядочным, обретает логичность и целесообразность.

Благодаря характеру детали, фокусу на определенных подробностях и их складыванию в зацепку тривиальное становится этически и даже гуманитарно важным. Уникальные качества следователя состоят в его способности бороться с неточностями и запутанностями, а это ведь они создают или скрывают преступление. Сыщик из какой-то мелочи делает зацепку и тем самым повышает значение частности; он заменяет ложную или недостающую деталь истинной и необходимой. Об этом говорит Стайн в своем тексте «Случаи-сюжеты»:

> Салоны и салоны и для их салонов и в салонах и к салону, к салону в салон для салона и по факту для него и по факту больше чем факт. А факт есть факт. Это и есть факт, и глядя и заменяя, заменив, заменять, заменять здесь и там, и настолько. Насколько и настолько в кавычках и как в кавычках и так далее и большинством из них, почти всеми ими и так и вот так не расследовав. А расследуя разумно готовясь, готовясь это сделать. Это сделать и сделать это и так сделать и так сказать быть как будто было вложиться и так далее и более не более чем утверждать. Утверждать. За ними утверждать, за ними и не ждать, за ними и почаще и так как очень часто они были только чтобы их узнали. Узнали все это и так нормально как утверждали[10].

Вот так сыщик погребает преступление под гнетом неумолимой логики бесконечного множества неограниченных и неисчерпаемых деталей. «И вот точно и вот точно все решается в салоне»[11]. (Стайн тут везде играет с близостью слов *parlor* и французского *parler*, говорить).

В Рэдклифф-колледже, или том, что тогда назвалось Гарвард-Аннекс, Гертруда Стайн обучалась у Уильяма Джеймса, который еще не стал философом Уильямом Джеймсом, а был пока психологом.

---

[10] Stein, Gertrude. "Subject-Cases: The Background of a Detective Story," in Stein, Gertrude. *As Fine as Melanctha.* New York: Books for Libraries Press, 1969: 17–18.

[11] Ibid.: 21–22.

Джеймс понимал под психологией изучение сознания — содержания и форм сознания. Он использовал методы эксперимента, в том числе лабораторного, а значит, работал лабораторным путем. Основной целью его было изучение восприятия, нашего осознания восприятия, и осознание этого осознания восприятия — в этом векторе уже слышалось приближение философии языка. Джеймс тщательно исследовал в теории, а Стайн на практике, жизненное и даже «живое» отношение языковых форм и структур к восприятию и сознанию. Психология Джеймса предполагала естественное влечение людей к истине, какой бы разнообразной и множественной она не могла бы быть. (Очевидным образом, истина, базирующаяся на восприятии и выводимая из него, будет всегда разной и многообразной, такой же, как и сами воспринимаемые вещи и люди). Но для Стайн имела значение не истина, а ее осмысление — сдвиг фокуса от результата к процессу восприятия и, стало быть, к процессу письма, в котором имеют место акты наблюдения как целого комплекса восприятия. Акцент Джеймса на значимости наличного опыта (главным образом, перцептивного) и его отношении к структурам и изменениям значений к тому моменту уже отразился в исследованиях языка как функции человеческого опыта. Стайн пошла дальше в осмыслении этого понятия. Язык, по ее мнению и ощущениям, предлагает нам что-то большее, чем просто наименования опыта; на самом деле, зацикленность на именах (существительных) затуманивает наш опыт, заменяя его тем, что мы воспринимаем как априорный концепт, или «симулякр» опыта. Именно эта идея заставила Стайн радикально децентрировать роль и значение существительных. Состояния сознания реализуются как полноценные грамматические предложения, а топография сознания складывается из богатейшего вербального ландшафта. Можно представить его себе во всей его пористости, чтобы разглядеть всевозможные эффекты, возникающие на поверхности языка. Так же, как мы воспринимаем сознанием имена («дерево», «дым», «сарай», «дорога»), мы способны воспринять и частицы речи (предлоги, союзы, артикли, местоимения) в их отдельности.

«Нежные кнопки» были написаны между 1912 и 1913 гг., после первого путешествия Гертруды Стайн и Элис Б. Токлас по Испании, где, как отмечала сама Стайн, испанский свет и испанский способ организации вещей, будто бы плоский свет и круглые композиции, произвели глубокий эффект на ее собственное восприятие вещей — их композиции и визуального синтаксиса. «Нежные кнопки» сделаны

из трех частей — «Объекты», «Еда», «Пространства». В них пятьдесят восемь объектов, или объектов-стихотворений; оглавление «Еды» насчитывает тридцать девять заголовков, но в этом разделе пятьдесят одно «стихотворение»; а «Пространства» представляют собой просто ряд следующих друг за другом абзацев. Все три части относительно соразмерны, а вещи, о которых идет речь, — самые обычные: бытовые вещицы повседневного обихода; обычная еда, простая и полезная, не какая-нибудь высокая кухня; домашние комнаты с обычной отделкой.

В паре статей, впервые опубликованных в *New York Review of Books* в 1982-м [Rosen, Zerner 1982][12], Чарльз Розен и Анри Зернер, рецензируя выставку и каталог, посвященные реализму и его традиции, отмечают, что содержание, взятое из обыденной жизни, сохраняет свою чистоту и обыденность, даже тривиальность, в сочетании с сугубо визуальными художественными средствами. Реализм самих этих средств — к примеру, материальность и ощутимость поэтического языка — есть точное выражение художественного интереса к индивидуальности конкретных вещей.

Именно в силу этого убежденность Золя и его круга в том, что реализм не требует «особого способа письма», неадекватна и ошибочна. Есть в этом какой-то парадокс, но именно автономия литературного письма, с наглядной визуальностью его приемов и даже с его назойливым остранением, свидетельствует о точности описаний и придает самому тексту авторитет. «В этом гарантия истинности того, что изображается» [Rosen, Zerner 1982: 26].

В известной мере, стало быть, прямоту писателя в обращении с его собственными средствами можно рассматривать как реализацию принципа истинности по отношению к предметному миру. Розен и Зернер высказывают еще одну мысль, относящуюся к бытовому предметному содержанию, чья эстетическая ценность ничтожна: «Если уж изображать современную жизнь со всей ее приземленностью, невзрачностью и посредственностью, без искажений и излишней романтизации, то эстетические интересы должны были сдвинуться от изображаемых объектов к самим средствам изображения» [Rosen, Zerner 1982: 25].

А если так, то противоположность реализма — не воображение (оно всегда часть стиля), а идеализм (навязываемый предметному миру).

[12] Версии этих статей были перепечатаны в издании [Rosen, Zerner 1984].

> Проза Флобера, выдающаяся и прекрасная сама по себе, не вмешивается в тривиальность современной жизни, которую изображает… [Искусство] может притязать на две вещи: во-первых, на абсолютную истину, не искаженную эстетическими предрассудками, а во-вторых, на отвлеченную красоту, независимую от изображаемого мира. Искусство ради искусства и Реализм не противоположны друг другу… они две стороны одной монеты. Пришел авангард и сумел их объединить… В авангардистском Реализме всегда крайняя требовательность к средствам изображения; ритм его прозы или рисунок кисти здесь до безобразия на виду. Произведение искусства в авангардном Реализме предъявляет себя в первую очередь как осязаемый материальный художественный объект и только потом дает нам доступ к изображенной в нем современности. Потому в Реализме авангарда красота книги или картины всегда оказывается отличной от того, что в них изображено. Нужно было избегать любой ценой идеализирующих форм стиля [Rosen, Zerner 1982: 29].

«Искусству следует, — писал Флобер, возвышаться над личными чувствами и нервной восприимчивостью! Пришло время придать ему точность естественных наук, применить к нему этот безжалостный метод»[13]. Схожие идеи постоянно возникают в авангардной теории двадцатого века. Так, Виктор Шкловский писал: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством»[14]. А это Франсис Понж: «Чтобы от текста ожидалась в той или иной мере передача реальности конкретного мира (или же мира духовного), он сначала должен обрести реальность своего собственного мира, мира в тексте» [Ponge 1979: 8][15].

«Вот что мне кажется прекрасным, — признается тот же Флобер в одном из известных и замечательных своих писем Луизе Коле, — это то, что мне хотелось бы написать книгу ни о чем, книгу, не зависящую ни от чего извне, которая была бы скреплена лишь внутренней мощью своего стиля… книгу, в которой практически не было бы сюжета, или

13 Гюстав Флобер в письме Мадмуазель Леруайе де Шантепи от 12 декабря 1857 г.; цит. по: *Documents of Modern Literary Realism:* 95.

14 *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С. 15.

15 Ponge, Francis. *Pour un Malherbe.* Цитируется С. Гавронски в его вступительной статье к изд.: [Ponge 1979: 8].

чтобы по крайней мере сюжет в ней был бы почти невидимым, если такое возможно»[16]. Возможно, в чем-то откликаясь на эту интуицию, Гертруда Стайн писал о своих «Нежных кнопках»: «Ну а это было тем что и я в себе ощутила потребность сотворить такую вещь которую можно было бы назвать не прибегая к ее имени. В конце концов это имя имя чего-либо известно с таких давних пор, и поэтому имя не могло быть новым а вот вещь которая жила всегда была новой»[17]. И через несколько страниц добавляла: «Я должна была почувствовать каждую и всякую вещь для меня существовавшую с такой интенсивностью дабы я смогла об этом написать как о вещи в себе совсем не обязательно употребляя имя этой вещи. Имя вещи могло само по себе чем-нибудь быть окажись оно достаточно ощутимым и реальным но просто как имя оно не было в достаточной степени чем-то»[18]. Таким путем она пришла к своим «Нежным кнопкам», поэме, или группе стихов, в которой оживленность всего вокруг воспроизводится в художественных повторах благодаря радикальной мощи фокусировки.

Этот смелый, изысканный поэтический текст поднимает сразу ряд вопросов — вопросов насущных, относящихся к современным практикам письма. Можно читать его с трех разных позиций одновременно. Во-первых, с лингвистической: в поэме исследуется природа языка как основы любого знания и тестируется эффект технических аспектов языка (частей речи, структуры предложения, грамматики, а также объема и облика самого письма) и поэтических приемов (образов, схем, парадоксов и т. д.). Во-вторых, с психологической позиции, под которой я имею в виду, в терминах Джеймса, исследование характера сознания как такового и, в частности, сознания, базирующегося на перцепции и перерабатываемого воспринимающим в процессе познания мира. И третья позиция — философская, лучше всего сквозь призму феноменологии, ибо она позволяет обращаться к эмпирически наличному материалу и проверять его опытным путем; с этой позиции на вещи можно смотреть «объективно», то есть как на объекты не только сами по себе, но и в процессе их становления объектами.

---

[16] *Letters of Gustave Flaubert 1830–1857*, ed. by Francis Steegmuller. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980: 154.

[17] *Стайн Г.* Поэзия и грамматика // Ad Marginem '93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии Российской Академии наук. М.: Ad Marginem, 1994. С. 290.

[18] Там же. С. 295.

«В чем разница между вещью видимой и что имеешь в виду», — так Стайн ставит вопрос[19]. «А в чем разница между предложением и имею в виду»[20]. В «Нежных кнопках» Стайн испытывала разные функции языка, которые могут служить локализацией значений и даже первичного бытия; для этого ей надо было демонтировать конвенциональные структуры, через которые язык как медиатор между нами (мыслью) и миром (вещами) становится скорее барьером, блокирующим смысл, ограничивающим знание, исключающим переживаемый опыт.

Если принять определение феноменологии по Мерло-Понти, можно читать «Нежные кнопки» как феноменологический шедевр, как произведение, обеспечивающее письму функцию освоения «реального». В предисловии к «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти говорит:

> Феноменология — это изучение сущностей, и все проблемы соответственно сводятся к определению сущностей: сущности восприятия, сущности сознания, например. Но ведь феноменология — это также философия, которая помещает сущности в экзистенцию и полагает, что человек и мир могут быть поняты лишь исходя из их «фактичности». [...] это также философия, для которой мир всегда «уже тут», до рефлексии, как некое неустранимое присутствие, и все ее усилия, следовательно, направлены на то, чтобы отыскать наивный контакт с миром [...]. Это — притязание философии, которая мнит себя «строгой наукой», и отчет о «проживаемых» пространстве, времени, мире. Это — попытка прямого описания нашего опыта таким, каков он есть […][21].

«Помещать сущности в экзистенцию» — в этом и практическая задача Стайн в «Нежных кнопках» и «портретах» того же предвоенного периода. Свои цели она описала в лекции «Портреты и повторы»:

> Примерно в это же время я стала задумываться над тем что именно видишь когда на что-то смотришь по-настоящему на что-то смотришь.

19 Stein, Gertrude. “Hotel Francois Ier,” in Stein, Gertrude. *Mrs. Reynolds and Five Earlier Novels.* New York: Books for Libraries, 1969: 302.

20 Stein, Gertrude. “Sentences and Paragraphs,” in Stein, Gertrude. *How to Write:* 31.

21 *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999. С. 5.

> Видишь ли звук, и каково соотношение между цветом и звуком, устанавливалось ли оно посредством описания посредством слова его обозначающего или оно устанавливалось посредством слова как такового. Все это время я конечно же не интересовалась ни эмоциями ни тем происходило ли что-нибудь. … Мою жизнь тогда направляли эмоции и те вещи что происходили вокруг меня но то что я создавала на письме создавалось при помощи одного зрения… Меня все больше и больше увлекало каким образом слова которые были теми самыми словами что заставляли все на что бы и ни посмотрела выглядеть самим собой были словами отличными от тех что имели хоть какие-то описательные свойства… А вещь что так сильно увлекала меня тогда и увлекает до сих пор состоит в том что эти слова или слова заставлявшие на то что я смотрела быть самим собой всегда были словами которые с моей точки зрения очень точно соотносились с самой этой вещью на которую я смотрела, но почти никогда не имели как я уже сказала совершенно ничего общего с тем что делают любые слова описывающие эту вещь[22].

Первый фрагмент из «Нежных кнопок» назван «Графин, то есть глухое стекло».

> Род стеклу и некровный брат, ну-и-зрелище и ничего такого единственный раненый цвет и расположение элементов в системе к указанию. Всё это и не заурядное, беспорядком не улаженное в несхожести. Различие разрастается повсеместно[23].
> (A kind of glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading)[24].

Графин — это сосуд, он стеклянный; если его наполнить какой-то вязкой, да еще и цветной жидкостью, он может стать, так сказать, глухим, непрозрачным. Глухим стеклом также может быть слепое зеркало или драпированное окно — окно с задернутыми за-

[22] *Стайн Г.* Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. С. 536–537.

[23] *Стайн Г.* Объекты // https://spectate.ru/stein-objects/.

[24] Stein, Gertrude. “Tender Buttons,” in *Gertrude Stein: Writings 1903–1932*, ed. by Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman. New York: The Library of America, 1998: 313.

навесками. Стеклом может быть и увеличительное стекло или любой другой окуляр — очко (spectacle) — пусть и необычно слово «очки» в единственном числе (как необычны были бы в единственном «ножницы» или «брюки»). Смысл (или смыслы) названия этого фрагмента будут разными в зависимости от того, выступает ли фраза после запятой в функции приложения или запятая здесь — связка вроде союза «и» в предложениях, следующих далее во фрагменте. В первом случае одна и та же вещь характеризуется в двух ракурсах; во втором — две вещи соединены в пару. Этот прием развертывания-свертывания, удвоения-раздвоенности используется в фрагменте до последнего предложения, которое можно прочесть как авторефлексию или комментарий ко всем предшествующим.

“A kind in glass and a cousin”: слово kind сближает фонетически carafe и blind. Два слова в двух половинках названия сливаются в одно, а простая фраза “a kind of glass” немного искривляется и становится “a kind *in* glass”. Что-то типа стекла или что-то *вроде* стеклянного, то есть графин, открывается вовнутрь (в *род стекла*) — как слова вмещают в себя идеи, открывая внутреннее измерение.

Некровный брат — это родственник, некто знакомый, «ничего такого».

У spectacle два значения: это и то, через что смотрят, «очки» в единственном числе, и то, что через «очки» видят — «зрелище» или «посмешище». Говорят: «Ну и зрелище!», «Не строй из себя посмешище!». Взгляд сквозь, взгляд с, взгляд на, взгляд в, взгляд наряду — ситуация с полным набором предлогов. Уильям Джеймс замечает в своих «Принципах психологии»:

> В человеческой речи нет ни одного союза, предлога и едва ли есть какой-нибудь наречный оборот, синтаксическая форма или интонация голоса, которые бы не выражали оттенков смысла или других связей, переживаемых нами в какой-то момент как реально существующие между крупными объектами нашей мысли. Когда мы выражаемся объективно, перед нами раскрываются реальные связи между вещами; а когда субъективно – поток сознания ищет соответствие каждой из этих связей, внутренне окрашивая их по-своему… Нам нужно выразить ощущение предлога («с»), ощущение союза («и, «если» или «но»), с тем же успехом, что мы выражаем ощущение имени прилагательного («синий», «холодный»)[25].

[25] James, William. *The Principles of Psychology* I. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981: 238.

Исходя из этого возникает следующая интерпретация фразы Стайн про «расположение элементов в системе к указанию»: такая «система к указанию» (system to pointing) может означать язык наглядного изображения (но, что важно, это «не обыденный» язык, имея в виду различие между обыденным и поэтическим языком) — изобразительный язык не в смысле наименования вещей, а в смысле установления отношений. Указательный жест как таковой обозначает отношения, т. е. локализует вещь относительно позиции указывающего лица и предполагает наличие сопредельных и близлежащих вещей, рядом с которыми или среди которых находится эта указываемая вещь и среди которых она может «затеряться», если бы не этот акт указания. В общем-то, если бы эта вещь находилась в одиночестве, само указание были бы излишним, оно было бы каким-то пустым жестом.

Первое предложение фрагмента состоит из триады парных перечислений: «некровный брат», «ничего такого» и «расположение элементов» (вторые члены пар) соотносятся с рядом «род стеклу», «ну-и-зрелище», «единственный раненый цвет». Последнюю конструкцию «единственный раненый цвет» можно трактовать как указание на «несовершенство восприятия»: «единственный» в каком-то смысле — «несовершенный», а значит, нуждающийся в чем-то еще, а именно — в том, что сказано в начале следующего предложения: «Все это».

«Я пыталась подключать цвет и движение»[26], — говорила Стайн, имея в виду ее желание в целом осмыслять свойства вещей, самих в себе (с их цветом) и в их способности окрашивать наши чувства и мысли, придавать им качества в том «потоке сознания», «который ищет соответствие каждой из этих связей, внутренне окрашивая их по-своему», выражаясь словами Джеймса. Или словами Стайн: «Притом притом окрашено как слово притом зачем туда они пошли»[27].

Что касается движения, Стайн стремилась относиться к вещам не в их неподвижной изолированности, что фальсифицирует и мумифицирует их на самом деле текучее состояние, а как к соучастникам вечно длящегося бытия — искрящейся, фонтанирующей жизни. В чем движение графина? В расположении элементов. В том, что он побольше чашки и поменьше кувшина; что в нем меньше жидкости, чем до этого; что он отражает свет (а значит, и свет); что он того же цвета или

[26] Stein, Gertrude. "Portraits and Repetition," in *Gertrude Stein: Writings 1932–1946:* 302.

[27] Stein, Gertrude. "Saving the Sentence": 13.

в нем тот же цвет, что у листа бумаги; что слева от него, вот тут, а не справа, вон там, стоит ваза с цветами другого цвета, и так далее.

Аналитика Стайн в этом плане плоскостна; она не ищет истоков вещей, она не занимается этимологией. Иначе бы вещи сводились к именам существительным, а Стайн хочет уйти от статичности (и фаллоцентричной монументальности) имени. Она смотрит на вещи в их длящемся настоящем, в продолженной относительности, сквозь рыхлую толщу самой материи письма. «Не заурядное». И «беспорядком не улаженное в несхожести». Но и не хаотичное, несмотря на быстро множащееся буйство сингулярностей, в силу различий. Благодаря различиям вещи отдельны и индивидуальны.

Об этом хорошо написал Дональд Сазерленд: «весь этот сумбур из, казалось бы, и характерностей и тривиальностей в «Нежных кнопках» происходит от какого-то «религиозного» отношения ко всему как простому сущему». Стайн осознала, что переживание «просто сущего» возникает от «изменения: чувство, что всё просто похоже друг на друга, сменяется ощущением, что всё — просто разное» [Sutherland 1951: 73][28]. Различия, обнаружила Стайн, лежат в основе интуиции как восприятия. Она пишет об этом в «Композиции как объяснении»: «Всё было почти похоже, оно должно быть разным и оно разное, естественно, если всё используется и есть настоящее длительное, и начало снова и снова, если всё так похоже, оно должно быть просто разным, а всё просто разное было естественным способом его дальнейшего создания»[29].

Именно в различиях — основа и смысл поэтических приемов: рифмы, каламбура, парности, параллелизмов, динамических серийных сдвигов в рядах гласных и согласных. Rod, red, rid — различия в этих словечках сдвигают смыслы. Игра слов в этом плане акцентирует отношения между словами. «Предложение означает, что выглядит по-другому. Сильно по-другому. Предложение значит, что оно отличается самим своим видом»[30].

Графин в первом фрагменте «Нежных кнопок» — лишь первый в ряду различных вещей, которые можно рассматривать как сосуды или вместилища. Если говорить о языке (означивании, смысле), метафора «вместилища» как раз поднимает вопросы, связанные со способностью слов и предложений «содержать» значения. Стайн экс-

---

[28] Стайн рассуждает об этом в эссе «Композиция как объяснение».

[29] *Стайн Г.* Композиция как объяснение / пер. О. Брагиной. https://syg.ma/@ekaterina-zakharkiv/giertruda-stain-kompozitsiia-kak-obiasnieniie.

[30] Stein, Gertrude. “Sentences,” in Stein, Gertrude. *How to Write:* 146.

периментирует с непростыми связями между семантикой восприятия и синтаксисом языка, в котором эта семантика отражается и описывается, а точнее — в котором она, вероятно, собственно и содержится.

Сквозь мотивы «вместилища» здесь проходит серия слов, относящихся к искажениям или другим изменениям состояния — процессам, переменам, естественным трансформациям, всякого рода трещинам, отверстиям, пробоинам, проколам, прорехам, поломкам, а также «разрастаниям», которыми оканчивается этот первый фрагмент. Множатся вариации на мотив «содержимого – содержащего», выражая отчасти особый интерес Стайн к средствам и адекватности самого письма, то есть схватывания вещей словами. Об этом она пишет и в тексте тех же лет «Американцы»: «Щель что есть щель когда нет никакого значения в кусочке с дыркой внутри. В чем обмен между целым и без свидетелей»[31].

Очевиден здесь контраст между мотивом «вместилища» и мотивом воды и текучести. Течение воды больше напоминает абстрактную природу цвета. Вода может течь внутри чего-то или поверх чего-то, но она всегда — часть более крупной абстрактной сущности со своим характером. Синева, море. «Почему каждого цвета поштучно?», — читаем в разделе «Пространства»[32]. Возможно, аллюзии к воде здесь одновременно и аллюзии к сознанию, тому сознанию, которое, по словам Уильяма Джеймса, «не представляет себя нарубленным на кусочки… в нем нет ничего членимого; оно течет… Это свободная вода сознания… Каждый определенный образ в сознании как будто смочен и окрашен в свободных водах, обтекающих его. С ним приходит и чувство отношений, близких и далеких»[33]. Термин «поток сознания» снова и снова всплывает в трудах Джеймса по психологии.

Сама я не всегда воспринимаю сознание как «поток». Чаще оно кажется мне надломленным, прерывным — порой даже радикальным, внезапным и обескураживающим образом. А ведь Стайн, кажется, это подмечала:

> Будет она на коленях рядом с водой где вода течет и будет она терять ее и будет она обставлять один дом еще и будет она кого-то видеть по мере подхода и будет она христианкой и будет она еще обставлять

[31] Stein, Gertrude. "Americans," in Stein, Gertrude. *Geography and Plays*. New York: Something Else Press, 1968: 39.

[32] *Gertrude Stein: Writings 1903–1932:* 349.

[33] James, William. *Psychology: Briefer Course*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984: 145, 151.

> один дом. Будет она на коленях рядом с водой. Будет она подходить и будет она обставлять один дом еще. Будет она на коленях там где вода течет. Она приобщила к этому то, приобщает она к нему[34].

Коробка, бутылка, графин, чашка, ботинок, стакан, книжка. Контейнеры с их оболочками — укрытиями — цвета и пыль, грязь, тьма, лоск, блеск. «Блеск — это то, что меняет допуск, когда покрыто. Вложение сливается с тем же самым то есть слияние есть. Слияние — что не содержит мышей и это не из-за полов это не из-за чего, это не в зрении»[35].

Содержит ли вещь саму себя? Содержит ли она свою реальность? Воспринимаем ли мы вещь как таковую в себе? А слова, которыми мы говорим о вещи, они фиксируют наше восприятие, нашу мысль о нем? Вместилища и вложения размывают понятие четкости — и вещей, и наших попыток передать их смысл на разных уровнях. Говоря об объектах в «Нежных кнопках», Стайн комментировала:

> …вместо того чтобы передавать то что я осознавала в них и в себе в любое и каждое мгновение до тех пор пока от них не освобождалась я сделала так что они были заключены в той вещи которую я писала которая и была ими. Вещь в самой себе свернулась внутри себя так же как можно свернуть какую-то вещь так что она станет другой вещью которая будет этой самой вещью но внутри другой. … Если вы вспомните как можно что-то сложить или сделать кораблик или что-то еще из бумаги или поместить что угодно во что угодно, о дырке в бублике или яблоке в тесте возможно вы поймете что я имею в виду[36].

Для Стайн понятие «вместилища» с самого начала было интересной проблемой. Относиться к описанию — или к странице письма — как к «контейнеру» значило исказить природу описываемой вещи, поток ее бытия и поток воспринимающего ее сознания. «Очки или очко, что такое очко, это же вода»[37].

---

34 Stein, Gertrude. “Lend a Hand, or Four Religions,” in Stein, Gertrude. *Useful Knowledge.* Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1988: 173.

35 *Gertrude Stein: Writings 1903–1932:* 346.

36 *Стайн Г.* Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. С. 544.

37 Stein, Gertrude. “Tender Buttons,” in *Gertrude Stein: Writings 1903–1932:* 331–332.

Чтобы разобраться со всем этим, она отнеслась к своим текстам не как к сосудам для переливания своих идей и не как к формальному языку, хранящему содержание объектов, переливающихся в него, но как к письму «вещей как таковых» — когда вещи входят в само письмо, переживаются внутри него, а не откуда-то еще извне. Значению свойственно быть имманентным, иными словами, как и значение человека — в том, что он *есть*, значение меня — что *я есть*, я как таковая. Вот так работает смысл в ее поэзии. Это такие концентрические круги, сходящиеся к центру вещей, излучаясь вовне; так камни все больше и больше вмещают озеро.

«Нежные кнопки», таким образом, можно считать реализмом — бескомпромиссным, радикальным, въедливым, нещадным, страстным. Это реализм, который:

1 терпелив и тщателен в обращении с миром вещей;
2 отзывчив ко всей психологической толще языка;
3 изобильно техничен в плане ощутимости вещей;
4 движим буйной энергией самого языка как переносчика знания;
5 успешен в невозможности закончить то, о чем идет речь.

Перевод с англ. Владимира Фещенко

REFERENCES

Grant 1970 — Grant, Damian. *Realism.* London: Methuen & Co., 1970.

Furst, Skrine 1971 — Furst, Lilian R., and Peter N. Skrine. *Naturalism.* London: Methuen & Co., 1971.

Rosen, Zerner 1982 — Rosen, Charles, and Henri Zerner. “What Is, and Is Not, Realism?” *New York Review of Books* (February 18, 1982): 21–26; (March 4, 1982): 29–33.

Rosen, Zerner 1984 — Rosen, Charles, and Henri Zerner. *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art.* New York: The Viking Press, 1984.

Ponge 1979 — Ponge, Francis. *The Power of Language,* introd., edited by Serge Gavronsky. Berkeley, CA: University of California Press, 1979.

Sutherland 1951 — Sutherland, Donald. *Gertrude Stein: A Biography of Her Work.* New Haven, CT: Yale University Press, 1951.

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-116-390-411
https://elibrary.ru/GCMBRO
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Амина ЖАМАНОВА

«ДОЛГОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В НОЧЬ» ЮДЖИНА О’НИЛА В СЕВЕРНОЙ И ЮЖНОЙ АМЕРИКЕ

Аннотация: В статье проведена реконструкция истории постановок знаковых спектаклей по автобиографической пьесе Юджина О’Нила «Долгое путешествие в ночь» (1941). Американская трагедия рассматривается в постановке латиноамериканских режиссеров Хосе Кинтеро (театр “Helen Hayes Theatre”, Нью-Йорк, 1956) и Лусиано Суарди (театр “Teatro San Martin”, Буэнос-Айрес, 2023). Особое внимание уделено первой экранизации пьесы (режиссер Сидни Люмет, США, 1962) и ее последнему воплощению на Бродвее (режиссер Джонатан Кент, театр “American Airlines Theatre”, Нью-Йорк, 2016). Тщательно исследуются переписка американского драматурга Юджина О’Нила с переводчиком его пьес на испанский язык Леоном Мирласом и переговоры режиссера Элии Казана с вдовой драматурга Карлоттой Монтерей-О’Нил. Впервые в отечественном театроведении выявляются причины несостоявшейся в 1956 г. американской премьеры трагедии О’Нила в режиссуре Казана.

Ключевые слова: Юджин О’Нил, американская драматургия, «Долгое путешествие в ночь», Элиа Казан, Бродвей, спектакль, Хосе Кинтеро, Джейсон Робардс-младший, Лусиано Суарди, экранизация, Сидни Люмет, Кэтрин Хепберн, Джонатан Кент, Джессика Лэнг, история драматургии и театра.

Информация об авторе: Амина Ахмедовна Жаманова, кандидат искусствоведения, почетный доктор наук Академии кино, телевидения и интернета (Болгария) и Европейской ассоциации аудиовизуальных коммуникаций (Северная Македония), независимый исследователь, Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0211-148X. E-mail: damiyah@mail.ru.

Для цитирования: *Жаманова А.А.* «Долгое путешествие в ночь» Юджина О’Нила в Северной и Южной Америке // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 390–411. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-116-390-411

HEMISPHERIC STUDIES: INTER-AMERICAN DIALOGUE

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-390-411
https://elibrary.ru/GCMBRO
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Amina ZHAMANOVA

EUGENE O'NEILL'S *LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT* ACROSS THE NORTH AND SOUTH AMERICA

Abstract: This article is focused on the reconstruction of major stage productions based on Eugene O'Neill's autobiographical play *Long Day's Journey into Night* (1941). The author reviews the American tragedy staged by Latin American directors Jose Quintero (Helen Hayes Theatre, New York, 1956) and Luciano Suardi (Teatro San Martin, Buenos Aires, 2023). Special attention is paid to the first screen version of the play (directed by Sidney Lumet, USA, 1962) and its last staging on Broadway (directed by Jonathan Kent, American Airlines Theatre, New York, 2016). Also under scrutiny are Eugene O'Neill's private correspondence with the Spanish translator of his plays Leon Mirlas and the negotiations held between director Elia Kazan and playwright's widow Carlotta Monterey O'Neill. For the first time in the history of Russian theatre studies we see an attempt to identify the causes for a failed U.S. Premiere of O'Neill's tragedy in 1956 under Kazan's direction.

Keywords: Eugene O'Neill, American drama, *Long Day's Journey into Night*, Elia Kazan, Broadway, stage production, Jose Quintero, Jason Robards Jr., Luciano Suardi, screen version, Sidney Lumet, Katharine Hepburn, Jonathan Kent, Jessica Lange, history of drama and theatre.

Information about the author: Amina A. Zhamanova, PhD in Art Studies, Doctor Honoris Causa, Academy of Film, Television and Internet (Bulgaria), European Association of Audiovisual Communications (Northern Macedonia), independent researcher, Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0211-148X. E-mail: damiyah@mail.ru.

For citation: Zhamanova, Amina. "Eugene O'Neill's *Long Day's Journey into Night* across the North and South America." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 390–411. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-390-411

ESTUDIOS HEMISFÉRICOS: DIÁLOGO DE AMÉRICAS

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-390-411
https://elibrary.ru/GCMBRO
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Amina ZHAMANOVA

LARGO VIAJE HACIA LA NOCHE DE EUGENE O'NEILL EN AMÉRICA DEL NORTE Y DEL SUR

Resumen*:* El artículo reconstruye la historia de las representaciones destacadas de la obra autobiográfica de Eugene O'Neill *Largo viaje hacia la noche* (1941). El artículo presta especial atención a las producciones realizadas por los directores latinoamericanos José Quintero (El Teatro Helen Hayes, Nueva York, 1956) y Luciano Suardi (El Teatro San Martín, Buenos Aires, 2023); la primera versión cinematográfica de la obra (dirigida por Sidney Lumet, EE.UU., 1962) y su última producción de Broadway (dirigida por Jonathan Kent, El Teatro American Airlines, Nueva York, 2016). Se examina la correspondencia del dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill con el traductor de sus obras al español León Mirlas, así como se estudian las negociaciones entre el director Elia Kazan y la viuda del dramaturgo Carlotta Monterey O'Neill. Por primera vez en los estudios teatrales rusos se revelan las razones del estreno fallido de la tragedia de O'Neill bajo la dirección de Kazan en 1956.

Palabras clave: Eugene O'Neill, drama estadounidense, *Largo viaje hacia la noche*, Broadway, obra de teatro, José Quintero, Jason Robards Jr., Luciano Suardi, versión cinematográfica, Sidney Lumet, Katharine Hepburn, Jonathan Kent, Jessica Lange, historia del drama y teatro.

Información sobre la autora: Amina A. Zhamanova, doctora en Artes, Doctora Honoris Causa de la Academia de Cine, Televisión e Internet de Bulgaria y de la Asociación Europea de Comunicaciones Audiovisuales de Macedonia del Norte, investigadora independiente, Moscú, Rusia. ID ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0211-148X. E-mail: damiyah@mail.ru.

Para citar: Zhamanova, Amina. "*Largo Viaje Hacia la Noche* de Eugene O'Neill en América del Norte y del Sur." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 390–411. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-390-411

Мне очень повезло, что удалось поработать с текстом
такого уровня. Я понял, что лучший подход к нему —
вопрошать, исследовать и позволить пьесе направлять меня.
Сидни Люмет

В посвящении «Долгого путешествия в ночь» от 22 июля 1941 г. Юджин О'Нил написал супруге: «Карлотте, в двенадцатую годовщину нашей свадьбы. Родная! Дарю тебе рукопись пьесы о терзаниях минувших лет, написанную кровью сердца. Какой, казалось бы, неподходящий подарок в столь счастливый день! Но ты поймешь. Это дань признательности за твою любовь и нежность, утвердившие во мне веру в любовь. Благодаря этой вере я наконец-то смог рассказать о моих умерших близких и написать эту пьесу — написать ее с глубоким состраданием ко всем четырем мучающимся Тайронам, понимая и прощая каждого из них. Эти двенадцать лет были, моя любимая, полны света и любви. Ты знаешь, как я благодарен тебе за это. И как я тебя люблю! Джин»[1].

Карлотта Монтерей-О'Нил и Юджин О'Нил.
Фото К. Ван Вехтена

Пьеса в четырех действиях по праву считается вершиной творчества Юджина О'Нила. Произведение «Долгое путешествие в ночь» было написано в Тао-хаус (Дэнвилл, Калифорния). Его первое название — *The Long Day's Journey* («Долгое путешествие») — О'Нил придумал в 1939 г. Чуть позже драматург расширил заглавие до *Long Day's Journey into Night* («Долгое путешествие в ночь»). В июле 1939 г. он завершил работу над планом пьесы. В марте и апреле 1940 г. создавал черновой вариант трагедии — дело шло медленно из-за проблем со здоровьем [O'Neill 1988: 985]. Работа продолжалась с конца июня по 16 октября 1940 г. В марте 1941 г. драматург сократил и отредактировал машинописный вариант, а 2 апреля завершил работу над

[1] *О'Нил Ю.* Долгое путешествие в ночь // О'Нил Ю. Пьесы в двух томах. М.: Искусство, 1971. Т. 2. С. 135.

«Долгим путешествием в ночь». В рамках своего визита в Нью-Йорк в 1945 г. О’Нил лично принес копию пьесы в издательство “Random House”, где ее положили в сейф. Автор хотел, чтобы трагедию издали спустя 25 лет после его смерти и никогда не играли на сцене, однако ее судьба сложилась совсем иначе. После того как издательский дом “Random House” отказался выпустить пьесу досрочно, в 1955 г. Карлотта Монтерей-О’Нил отдала права библиотеке Йельского университета. В итоге произведение вышло в свет в издательстве Йельского университета 20 февраля 1956 г.[2] В рецензии на «трагедию за трагической маской», опубликованной в *New York Times*, Брукс Аткинсон писал, что на самом деле О’Нил в своей пьесе простил не всех членов своей семьи: «Старший брат, пьяный, грубый, циничный, воплощение чистого зла. О’Нил не прощает ему его злобы»[3]. Вдова драматурга подтвердила мысль бродвейского критика в своем интервью Сеймуру Пеку: «…ему пришлось сбросить с души абсолютно все, что наполняло трагизмом его взаимоотношения с матерью и отцом»[4]. О прощении О’Нилом брата она не сказала ни слова. Ю.Г. Фридштейн справедливо замечает:

> Все очень непросто в этой семье, у каждого есть к остальным свой «счет», каждый в чем-то виновен, и трудно разобрать, где истина, а где вымысел, где реальность, а где иллюзия, та самая иллюзия, которая сопровождает в жизненном пути всех о’ниловских героев. С удивительной тонкостью проникает О’Нил во внутренний мир персонажей пьесы — то есть людей, некогда ему близких и дорогих, память о которых мучала его всю жизнь и наконец помогла ему написать эту пьесу о разбитых сердцах и утраченных иллюзиях. [Фридштейн 1982: 13]

Помимо издания, Карлотта Монтерей решила вопросы с постановкой пьесы Юджина О’Нила: она дала трагедии сценическую жизнь в Европе и Америке. Первый спектакль по пьесе был сыгран в шведском Королевском драматическом театре (Royal Dramatic Theatre, Стокгольм) 10 февраля 1956 г. [O’Neill 1988: 985]. Постановка длилась четыре с половиной часа. Но, несмотря на огромный успех за

[2] O’Neill, Eugene. *Long Day’s Journey into Night*. New Haven, CT: Yale University Press, 1956. 176 p.

[3] Atkinson, Brooks. “Tragedy Behind a Tragic Masque.” *New York Times* (February 19, 1956): 1.

[4] Peck, Seymour. “Talk with Mrs. O’Neill.” *New York Times* (November 4, 1956): 1.

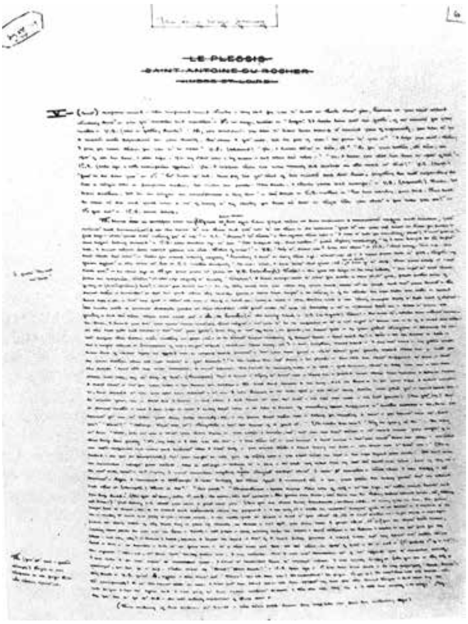
рубежом, своевременное признание главной пьесы О'Нила на родине было принципиально важным для вдовы драматурга. Она не хотела оттягивать это событие даже на год, не то что на 25 лет. Джозеф Вуд Кратч подчеркивает: «Триумфально успешная мировая премьера посмертной пьесы "Долгое путешествие в ночь" состоялась в Швеции несколько месяцев назад, а вскоре ее ждет крупная бродвейская постановка…»[5].

Б. Аткинсон сравнил «Долгое путешествие в ночь» с «романом Достоевского, в котором диалоги писал Стриндберг»[6]. Неудивительно, что воплотить материал такого масштаба на сцене мечтали многие американские режиссеры. Среди них был и Элиа Казан. Он лично вел переговоры с Карлоттой Монтерей. В своем письме от 22 мая 1956 г. Казан сообщает Ли Страсбергу: «Я сказал ей, что хотел бы поставить пьесу О'Нила в студии на наших условиях с актерским составом, который мы бы вместе утвердили...» [Kazan 2014: 334]. Карлотта предложила Казану начать с публичных читок пьесы. Казан же был категорически против читок: по мнению театрального режиссера, пьесу написали для того, чтобы ее играли. Он надеялся уговорить вдову драматурга и впоследствии перенести свой спектакль из Актерской студии на Бродвей, но этим планам не суждено было сбыться. Стоит подчеркнуть, что на протяжении всего творческого пути Элиа Казан мечтал поставить ту или иную пьесу Юджина О'Нила, обсуждал потенциальное сотрудничество с разными театрами и продюсерами, но в силу различных причин, в том числе занятости на съемках в Голливуде, так и не воплотил свою о'ниловскую мечту на американской сцене.

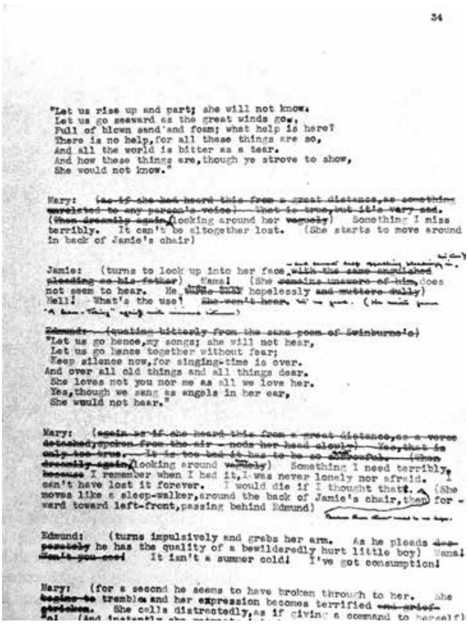
В 1956 г. талантливый режиссер Хосе Кинтеро с большим успехом поставил о'ниловскую притчу «Разносчик льда грядет» в нью-йоркском театре "Circle in the Square Theatre". Брукс Аткинсон очень высоко оценил его спектакль. Мнение авторитетного критика повлияло на окончательный выбор Карлотты Монтерей. Убедившись в том, что Кинтеро свойственны оригинальное видение, утонченная работа и трепетное отношение к каждому слову О'Нила, она доверила панамскому режиссеру американскую трагедию «Долгое путешествие в ночь». «Я думала, этот человек упадет в обморок. Он пошатнулся

[5] Krutch, Joseph Wood. "The Rediscovery of Eugene O'Neill." *New York Times Magazine* (October 21, 1956): 32.

[6] Atkinson, Brooks. "Theatre: Tragic Journey." *New York Times* (November 8, 1956).


~~LE PLESSIS~~
~~SAINT-ANTOINE-DU-ROCHER~~
~~INDRE-ET-LOIRE~~

Сценарий «Долгого путешествия в ночь».
Источник: Chothia, Jean. *Forging a Language. A Study of the Plays of Eugene O'Neill*. Cambridge University Press, 1979.


34

"Let us rise up and part; she will not know.
Let us go seaward as the great winds go,
Full of blown sand and foam; what help is here?
There is no help, for all these things are so,
And all the world is bitter as a tear.
And how these things are, though ye strove to show,
She would not know."

Mary: ~~(as if she had heard this from a great distance, as something unrelated to any person's voice) That is true, but it's very sad.~~ (~~Then dreamily again,~~ looking around her ~~vaguely~~) Something I miss terribly. It can't be altogether lost. (She starts to move around in back of Jamie's chair)

Jamie: (turns to look up into her face ~~with the same anguished pleading as his father~~) Mama! (She ~~remains unaware of him,~~ does not seem to hear. He ~~turns back~~ hopelessly ~~and mutters dully~~) Hell! What's the use? ~~She won't hear.~~

~~Edmund: (quoting bitterly from the same poem of Swinburne's)~~
"Let us go hence, my songs; she will not hear,
Let us go hence together without fear;
Keep silence now, for singing-time is over.
And over all old things and all things dear.
She loves not you nor me as all we love her.
Yes, though we sang as angels in her ear,
She would not hear."

Mary: (~~again as if she heard this from a great distance, as a verse detached, spoken from the air – nods her head slowly) Yes, that is only too true. It is too bad it has to be so~~ ... ~~(then dreamily again,~~ looking around ~~vaguely~~) Something I need terribly, ~~because~~ I remember when I had it, I was never lonely nor afraid. I can't have lost it forever. I would die if I thought that. (She moves like a sleep-walker, around the back of Jamie's chair, then forward toward left-front, passing behind Edmund)

Edmund: (turns impulsively and grabs her arm. As he pleads ~~desperately~~ he has the quality of a bewilderedly hurt little boy) Mama! ~~Don't you see!~~ It isn't a summer cold! I've got consumption!

Mary: (for a second he seems to have broken through to her. She ~~begins to~~ trembles and her expression becomes terrified ~~and grief-stricken.~~ She calls distractedly, as if giving a command to herself)

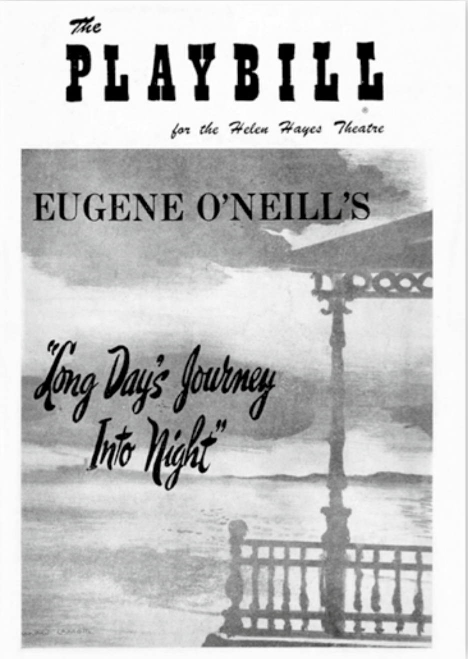
Рукопись пьесы «Долгое путешествие в ночь».
Источник: Chothia, Jean. *Forging a Language. A Study of the Plays of Eugene O'Neill*. Cambridge University Press, 1979.

и произнес: "Я — развалина"», — вспоминала Монтерей[7]. В итоге он принял предложение Карлотты. Чутье и в этот раз не подвело Миссис О'Нил.

Постановка Хосе Кинтеро впервые была представлена на суд американских зрителей 22 октября 1956 г. в театре "Wilbur Theatre" (Бостон). Супругов Джеймса и Мэри Тайрон на сцене воплотили актеры Фредрик Марч и Флоренс Элдридж (пара в реальной жизни). Джейсон Робардс-младший и Брэдфорд Диллманн исполнили роли их сыновей Джейми и Эдмунда соответственно. Служанку Кэтлин сыграла Кэтрин Росс. Художником-постановщиком выступил Дэвид Хэйс, художником по свету — Тарон Мюссер, костюмы создали дизайнеры Мотли. В нью-йоркском театре "Helen Hayes Theatre" спектакль шел с 7 ноября 1956 г. по 29 марта 1958 г. с неизменным

[7] Peck, Seymour. "Talk with Mrs. O'Neill": 3.

Сцена из спектакля Хосе Кинтеро. "Helen Hayes Theatre", Нью-Йорк (1956). Источник: Mårtensson, Sigvard. *Eugene O'Neills dramatik*. Stockholm: Radiotjänst, 1957.



Программка спектакля Хосе Кинтеро (1956). Источник: www.playbill.com

успехом и в общей сложности был сыгран 390 раз[8]. В июле 1957 г. артистам даже пришлось прервать ежедневные аншлаговые показы на Бродвее, чтобы поехать на гастроли в Париж (Франция). По словам Брукса Аткинсона, с таким спектаклем «американский театр приобретает размер и статус»[9]. Критик отметил:

> Мистер Кинтеро… поставил "Долгое путешествие в ночь" с проницательностью и мастерством. Он уловил чувство разбитой семьи, в которой члены одновременно очарованы и отвергнуты друг другом. Всегда контролируя турбулентность материала, он также выделил и изложил смысл, лежащий в его основе[10].

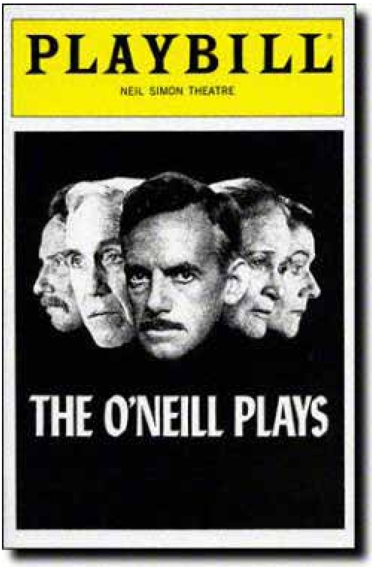
[8] Internet Broadway Database. https://www.ibdb.com/broadway-production/long-days-journey-into-night-2579

[9] Atkinson, Brooks. "Theatre: Tragic Journey."

[10] Ibid.

Восторг Аткинсона вызвала работа всех актеров и художников спектакля.

В 1957 г. Юджину О'Нилу посмертно присудили Пулитцеровскую премию за «Долгое путешествие в ночь» в номинации «Драматургия». Спектакль был отмечен двумя премиями «Тони» в номинациях «Лучшая пьеса» (автор — Юджин О'Нил, продюсеры постановки — Ли Коннелл, Теодор Манн и Хосе Кинтеро) и «Лучший актер» (Фредрик Марч, исполнивший роль Джеймса Тайрона), а также наградой “Theatre World”, которую получили актеры Джейсон Робардс-мл. и Брэдфорд Диллманн.



Цикл «Пьесы О'Нила» на Бродвее (1988). Источник: www.playbill.com

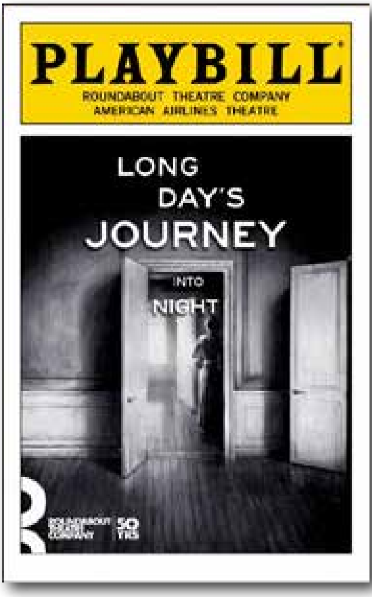
После успеха в «Долгом путешествии...» Джейсон Робардс-мл. сыграл Эри Смита в поздней одноактовке американского драматурга «Хьюи» (театр “Royale Theatre”, Нью-Йорк, 1964–1965). В продолжении «Долгого путешествия...» — «Луне для пасынков судьбы» (театр “Morosco Theatre”, Нью-Йорк, 1973–1974) — артист вновь предстал в образе Джеймса Тайрона-младшего, в «Душе поэта» (театр “Helen Hayes Theatre”, Нью-Йорк, 1977–1978) исполнил роль Корнелиуса Мелоди, а в постановке «Разносчик льда грядет» (театр “Lunt-Fontanne Theatre”, Нью-Йорк, 1985) — Теодора «Хикки» Хикмана. В возрождении трагедии О'Нила «Долгое путешествие в ночь» на Бродвее (театр “Neil Simon Theatre”, Нью-Йорк, 1988) Робардс-мл. сыграл уже главу семьи — Джеймса Тайрона. Режиссером всех пяти спектаклей выступил Хосе Кинтеро. Последний шел в цикле «Пьесы О'Нила» (*The O'Neill Plays*) с единственной полнометражной комедией драматурга «О, пустыня!» (режиссер — Арвин Браун), в которой Робардс-мл. воплотил образ Нэта Миллера. Выступления проходили в рамках первого нью-йоркского международного фестиваля искусств. «Долгое путешествие в ночь» сыграли 28 раз, а спектакль «О, пустыня!» — 12. «Между О'Нилом и мной никогда не наступит последний период. По крайней мере, пока я жив. И я не совсем уверен

в том, что будет потом. Если в потустороннем мире есть что-то вроде движения душ, то моя побежит за его», — признался Хосе Кинтеро[11].

Трагедию Юджина О'Нила «Долгое путешествие в ночь» неоднократно возрождали на Бродвее ("Broadhurst Theatre", 1986, "Plymouth Theatre", 2003, "American Airlines Theatre", 2016). Режиссером последнего спектакля выступил Джонатан Кент. Его постановка шла в Нью-Йорке с 3 апреля по 26 июня 2016 г. Тайронов на сцене воплотили звезды театра и кино — Джессика Лэнг, Габриэль Бирн, Майкл Шэннон и Джон Галлахер-мл., роль служанки Кэтлин исполнила актриса Колби Минифи.

Место действия пьесы — летний дом Тайронов. Время действия — 1912 год. Художник-постановщик спектакля Том Пай смог воссоздать дом в Коннектикуте, где прошла юность Юджина

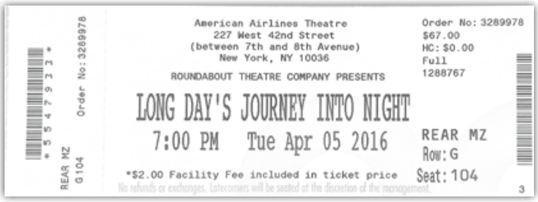
Сцена из спектакля Джонатана Кента. "American Airlines Theatre", Нью-Йорк (2016). Фото Сары Крулуич. Источник: *New York Times* (www.nytimes.com)



Программка спектакля Джонатана Кента (2016). Источник: www.playbill.com

О'Нила. Сегодня дом семьи О'Нилов — исторический музей под названием «Коттедж Монте-Кристо». В этой роли прославился отец драматурга — театральный актер Джеймс О'Нил. Выдержанные в мягких тонах костюмы героев (дизайнер Дейн Гринвуд) соответствовали эпохе и не отвлекали зрителей от личной трагедии каждого персонажа.

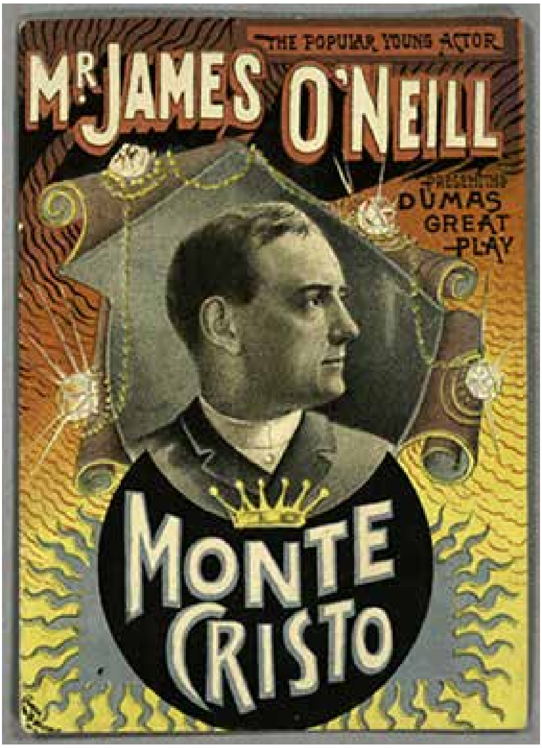
[11] Quintero, Jose. "Introduction." In *Selected Plays of Eugene O'Neill*. Garden City, NY: International Collectors Library, 1979: xiv.



Билет на бродвейский спектакль Джонатана Кента (2016)

В спектакле Джонатана Кента следует особо отметить две актерские работы — Джессики Лэнг (Мэри Кэван) и Джона Галлахера-мл. (Эдмунд). Роль Мэри — любимая за всю карьеру Лэнг. Актриса играла ее прежде, в 2000 г. на Вест-Энде в Англии.

С актером Джоном Галлахером-мл. на Бродвее. Нью-Йорк, 2016. Из архива автора статьи



Постер фильма «Граф Монте-Кристо» (режиссеры Джозеф Голден и Эдвин Портер, США, 1913). В главной роли – отец драматурга Джеймс О’Нил. Источник: www.pinterest.com

Мать драматурга Элла Кинлан-О’Нил. Источник: Mårtensson, Sigvard. *Eugene O’Neills dramatik*. Stockholm: Radiotjänst, 1957.

Спустя 16 лет она вернулась на сцену в той же роли, покорила Бродвей и получила престижную премию «Тони». Эдмунд — интеллектуал с чувством

юмора, бывший матрос с душою поэта. Джон Галлахер-мл. в его образе напоминал реального прототипа героя. Из зрительного зала казалось, будто на сцене сам автор пьесы в молодости. Своей игрой актер передал внутренний мир романтика Эдмунда и мучающий его недуг.

В ноябре 1912 г. у О’Нила был диагностирован туберкулез. 9 декабря он поступил в государственный санаторий “Fairfield County State Sanatorium” в Шелтоне (штат Коннектикут), но спустя два дня покинул его. 24 декабря драматург лег в частный санаторий — “Gaylord Farm” в Уоллингфорде (штат Коннектикут), а 3 июня 1913 г. уже здоровым вернулся домой [O’Neill 1988: 972]. Несмотря на то что пьеса «Долгое путешествие в ночь» основана на реальных событиях, ее не следует воспринимать как буквальную автобиографию. Ведь в трагедии не указано, что больной туберкулезом младший сын «завершит свой земной путь как выдающийся драматург Америки»[12]. «Стать в итоге Юджином О’Нилом — это не трагедия», — считает Рут Миллер Кризберг[13].

Юджин О’Нил в санатории “Gaylord Farm” (в первом ряду слева). Источник: Lång dags färd mot natt av Eugene O’Neill. Kungliga dramatiska teatern. Stockholm, 1988.

Игра Габриэля Бирна (Джеймс) и Майкла Шэннона (Джейми) не соответствовала уровню трагедии. Знаменитый актер Джеймс Тайрон в исполнении Бирна — мягкий человек и хороший артист класса «Б», в то время как у О’Нила глава семьи — блестящий актер класса «А», талантом которого восхищался сам Эдвин Бут. С ним Тайрон в молодости играл в спектаклях. Сейчас Джеймс Тайрон — фермер, компенсирующий несыгранные им шекспировские роли в жизни. В его манере говорить, двигаться, жестикулировать сквозит отработанная техника. Бирн же играл его обыденно, словно перед зрителем — ординарный человек. Несбывшаяся «американская мечта» стать великим актером продолжает занимать главное место в сердце шестидесятипятилет-

[12] Atkinson, Brooks. “One Man’s Truth: O’Neill’s Tragic View of His Family Gives His Drama Universality.” *New York Times* (March 3, 1957).

[13] Ibid.

него о’ниловского героя. В сердце же бирновского Джеймса Тайрона осталась лишь ностальгия по успеху.

Иногда создается впечатление, будто Тайроны находятся не в летнем доме, а на театральной сцене. Джеймс с удовольствием декламирует сцены из таких произведений Уильяма Шекспира, как «Юлий Цезарь», «Буря», «Король Лир». Старший сын Джейми тоже актер, но полный неудачник без внутреннего стержня. Герой не живет прошлым, настоящим или будущим. Он просто существует. Джейми в исполнении Шэннона отличает большая сила духа. Черную зависть и невероятную жестокость по отношению к младшему брату Эдмунду актер передал так, как написал О’Нил. Все остальное в игре Шэннона не соответствовало образу Джейми. Несмотря на то что все актеры в спектакле британца Джонатана Кента сильные, только в игре двух из них было трагическое начало. В отличие от Лэнг и Галлахера-мл., Бирн и Шэннон играли не на грани своих возможностей. Скупая по количеству идей и приемов режиссура Кента не могла вызвать потрясения. Постановка держала зрителей в напряжении на протяжении четырех часов во многом благодаря игре актеров и атмосфере, созданной художниками спектакля. По традиции американскую классику на Бродвее ставят, не сокращая оригинальный текст пьесы. Так было и с трагедией «Долгое путешествие в ночь». Возможно, стоило бы все же сократить исходный материал для данной постановки. Это придало бы спектаклю эффект долгого, а не бесконечного путешествия в ночь.

В четвертом действии пьесы Эдмунд говорит отцу:

> Все мои лучшие воспоминания связаны с морем. Вот одно из них. Я на борту скандинавской шхуны, которая под всеми парусами идет в Буэнос-Айрес. Луна, дует пассат. Старая калоша делает четырнадцать узлов. Я лежу на бушприте лицом к корме. Подо мной, разбиваясь в брызги, кипит и пенится вода. Прямо перед глазами вздымаются к небу мачты. Туго натянутые паруса залиты белым лунным светом. Красота и поющий ритм опьянили меня, и на какой-то миг я почувствовал, что меня нет, что бренная жизнь покинула меня. Наступило состояние полной свободы![14].

14 *О’Нил Ю.* Долгое путешествие в ночь. С. 278.

Так драматург запечатлел свое долгое путешествие в Аргентину, которое совершил в качестве матроса в 1910 г. О'Нил покинул Буэнос-Айрес 21 марта 1911 г. [O'Neill 1988: 972]

В 1934 г. аргентинский критик русского происхождения Леон Мирлас отправил О'Нилу свое эссе и эскизы декораций спектакля «Великий Бог Браун». 19 декабря О'Нил ответил ему: «Мой дорогой Мистер Мирлас… Они чрезвычайно интересны и займут почетное место в моей коллекции оригинальных эскизов и фотографий постановок со всего мира. Мне бы хотелось увидеть их воплощение на сцене в вашей постановке» [O'Neill 1994: 441]. Впоследствии Мирлас написал две монографии о жизни и творчестве Юджина О'Нила [Mirlas 1938, Mirlas 1950], перевел на испанский язык все изданные и поставленные в Аргентине пьесы американского драматурга, включая «Долгое путешествие в ночь»[15].

В 2023 г. на аргентинской сцене возродили трагедию О'Нила в сокращенном виде. Премьера спектакля состоялась 20 сентября в театре "Teatro San Martin" в Буэнос-Айресе. Режиссер Лусиано Суарди в интервью, посвященном спектаклю, подчеркнул: «…сегодня необходим другой ритм, иной темп»[16]. Продолжительность его постановки составила 115 минут. Джеймса и Мэри играли супруги в реальной жизни Артуро Пуиг и Селва Алеман. «Под умелым руководством Лусиано Суарди оба добиваются значительных творческих успехов. Не отстают от них и талантливые Хентиле и Дельгадо Тимрюк», — отметил критик Хорхе Луис Монтиэль[17]. Суарди, Пуиг и Алеман выступили еще и в качестве художественных руководителей постановки. Персонаж Джейми в исполнении актера Диего Хентиле стал более обаятельным и менее жестоким. Лаутаро Дельгадо Тимрюк в роли Эдмунда производил впечатление не просто больного чахоткой, а неизлечимо больного человека. Харизматичная Хулия Гаррис привнесла легкость в образ Кэтлин. Наблюдать за взаимодействием молодой актрисы Гаррис с легендой сцены Алеман было истинным удовольствием. Сильная работа режиссера, яркая игра актеров, ори-

[15] O'Neill, Eugene. *Viaje De Un Largo Dia Hacia La Noche*, translated by Leon Mirlas. Buenos Aires: Sudamericana, 1957.

[16] Liponetzky, Carolina. "Suardi: "Es la obra más dolorosa y autobiográfica de Eugene O'Neill." *Ambito* (September 20, 2023). https://www.ambito.com/suardi-es-la-obra-mas-dolorosa-y-autobiografica-eugene-oneill-n5825211.

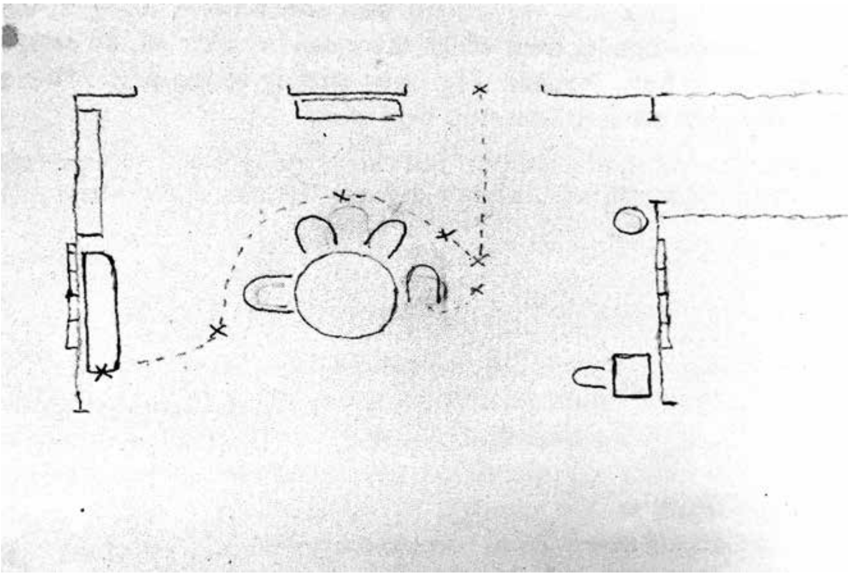
[17] Montiel, Jorge Luis. "Dolorosa jornada de expiación." *Noticias* (October 5, 2023). https://noticias.perfil.com/noticias/teatro/dolorosa-jornada-de-expiacion.phtml

гинальная музыка Кармен Бальеро и оформление спектакля вызвали восторг зрителей и критиков. Работа художника по свету Хорхе Пасторино подчеркнула красоту декораций и костюмов Грасиелы Галан.

Репетиции спектакля Лусиано Суарди, Буэнос-Айрес (2023).
Источник: www.complejoteatral.gob.ar

Актерский состав спектакля Лусиано Суарди.
Театр “Teatro San Martin”, Буэнос-Айрес (2023).
Источник: www.gustavoschraier.com.ar

Примечательно, что сценография спектакля максимально близка к зарисовке самого Юджина О'Нила. Эскиз драматурга к автобиографичной пьесе подтверждает, что в глубине души он надеялся на ее сценическое воплощение. Помимо пространства и предметов интерьера, О'Нил четко обозначил, как должны передвигаться персонажи в финале трагедии. По мнению О'Нила, с минимумом действий она производит максимальный эффект. В 1941 г. в своих заметках он написал: «…тихая пьеса! — и я считаю, отличная!» [O'Neill 1988: 986] Постановка Суарди шла на сцене театра "Teatro San Martin" с огромным успехом до конца марта 2024 г.



Скетч Юджина О'Нила к пьесе «Долгое путешествие в ночь». Источник: Chothia, Jean. *Forging a Language. A Study of the Plays of Eugene O'Neill*. Cambridge University Press, 1979.

28 апреля 1955 г. в Нью-Йорке на похоронах своего педагога по актерскому мастерству Констанции Коллиер Мэрилин Монро сказала Трумену Капоте: «Мисс Хепберн — потрясающая женщина, без дураков. Я хотела бы с ней дружить. Чтобы иногда позвонить ей… ну, не знаю, просто позвонить»[18]. Кинозвезда жаловалось писателю: «Мне никогда не достанется хорошая роль, такая, какой мне действительно

[18] *Капоте Т.* Прекрасное дитя // Капоте Т. Собр. соч.: в 3 т. СПб: Азбука-классика, 2008. Т. 3. С. 351.

хочется. Внешность мешает. Слишком специфическая»[19]. О том, что Мэрилин Монро нужно работать над большими, серьезными ролями, ей еще говорил Михаил Чехов. С ним она репетировала роль Корделии, с Коллиер — роль Офелии, а с Морин Стэплтон под руководством Ли Страсберга в Актерской студии — роль Анны Кристи из одноименной пьесы Юджина О'Нила.

Сыграть в экранизации американской классики — мечта всех голливудских актрис. Она сбылась для Греты Гарбо в «Анне Кристи» (режиссер Кларенс Браун, США, 1930), для Элизабет Тэйлор — в «Месте под солнцем» (режиссер Джордж Стивенс, США, 1951) и для Кэтрин Хепберн — в «Долгом путешествии в ночь» (режиссер Сидни Люмет, США, 1962). Именно мисс Хепберн стала первой Мэри Кэван Тайрон на экране. Ее воплощение героини, прототипом которой была мать драматурга Элла Кинлан О'Нил, навсегда вошло в историю мирового кинематографа.

> Мне важно было достичь трагических высот сценария. Здесь я хотел не просто звезд, а гигантов. Актеры должны были быть лучшими — великими, если возможно — и обязательно выдающимися личностями. Я сразу подумал о Кэтрин Хепберн на ключевую роль Мэри Тайрон, —

позже вспоминал режиссер[20]. Актриса согласилась сыграть в малобюджетном фильме Люмета за десятую часть своего обычного гонорара[21]. И режиссер, и актеры Ральф Ричардсон, Джейсон Робардс-мл., Дин Стокуэлл работали за профсоюзный минимум. «Группа пошла на это потому, что все любили пьесу и желали увидеть готовую картину несмотря ни на что»[22]. Продюсером выступил Илай Ландау.

Съемки проходили с сентября по ноябрь 1961 г. в Нью-Йорке[23]. Оператор Борис Кауфман снимал игру актеров не эпизодами, а большими сценами. Хронометраж черно-белой картины составил два часа

---

[19] Там же. С. 352.

[20] *Люмет С.* Как делается кино. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018. С. 70.

[21] Бюджет картины составил $ 490 000.

[22] *Люмет С.* Как делается кино. С. 35.

[23] Сцены около загородного дома были отсняты в Бронксе. Точный адрес экранного дома в фильме «Долгое путешествие в ночь» Сидни Люмета — 21 Tier Street, City Island, Bronx, New York City, New York, USA.

пятьдесят четыре минуты. Музыку к фильму написал Андре Превин. Художники Мотли сделали изумительные костюмы.

Фильм Сидни Люмета «Долгое путешествие в ночь» (1962). Источник: Internet Movie Database (www.IMDb.com)

Работа актеров в кадре, их взаимодействие заставляют зрителей поверить в то, что на экране настоящая семья. Джеймс Тайрон в исполнении Ральфа Ричардсона именно такой, каким его задумал автор пьесы — артистичный, патетичный, бескомпромиссный. Джейсон Робардс-мл. внешне похож на своего экранного отца-Ричардсона. Талантливый артист воплотил образ Джейми в первой американской постановке пьесы в 1956 г., сыграл его сотни раз. К моменту съемок фильма роль старшего брата была давно им отточена, что особенно чувствуется в крупных планах актера. Дин Стокуэлл в роли младшего брата Эдмунда «зрительно воплощал страдающего юного поэта»[24]. Хепберн была будто создана для роли Мэри Тайрон. Как указано в ремарках О’Нила, ее лицо «приковывает к себе взор»; «у нее стройная молодая фигура»; «у нее мягкий, приятный голос. В минуты веселья он приобретает характерно ирландскую певучесть»; «она очень мила в своей застенчивости»[25]. Актриса в точности воплотила свою героиню-наркоманку, правдиво передала ее одиночество и нервозность. По словам самой Хепберн, съемки в фильме Люмета — великолепный опыт, который она никогда не забудет. «Это блестяще написанная

[24] *Люмет С.* Как делается кино. С. 71.

[25] *О’Нил Ю.* Долгое путешествие в ночь. С. 138, 139, 154.

пьеса, образ матери описан с такой чувствительностью, что воплотить его было вдохновением»[26]. Комплименты своей супруге Мэри делал не только Джеймс Тайрон в первом действии пьесы, но и Ральф Ричардсон — Кэтрин Хепберн в реальной жизни. По окончании съемок была устроена камерная вечеринка. Ричардсон и Хепберн танцевали вальс, после чего он мягким голосом сказал ей: «Вы — очень привлекательная женщина»[27].

Последний кадр фильма, где одурманенные герои сидят в черной пустоте, напомнил Джейсону Робардсу-мл. о письме О'Нила, в котором драматург рисует образ своей семьи, «сидящей в черноте за круглым столом». После просмотра готовой картины актер рассказал об этом режиссеру. Проведенная параллель привела Люмета в восторг. Он не читал данное письмо ни до съемок, ни во время монтажа. Видение режиссера интуитивно совпало с видением автора пьесы. «Сердце мое зашлось от счастья. Вот что случается, если позволить материалу говорить за себя. Но это должен быть великий материал»[28]. По мнению американского драматурга Клиффорда Одетса, произведение О'Нила находится совершенно вне контекста повседневной или обычной жизни: «Эта упрямая пристрастность и эта жгучая настойчивость на качестве своей боли или одиночества — вот, что у Бетховена, Шопена, Стриндберга и О'Нила поднимает личное на универсальный и трагический уровень»[29].

За свою игру в фильме Люмета Хепберн была номинирована на премию «Оскар» и признана лучшей актрисой на Каннском кинофестивале 1962 г. «Лучшими актерами», по мнению жюри, стали Ричардсон, Робардс-мл. и Стокуэлл. Впервые в истории престижного фестиваля все четыре исполнителя главных ролей в одном и том же фильме были отмечены наградами за актерское мастерство.

В 1992 г. благодаря Кэтрин Хепберн в дом Тао-хаус, где Юджин О'Нил написал трагедию «Долгое путешествие в ночь», был возвращен его любимый китайский стол из красного дерева. Изна-

---

[26] Hepburn, Katharine. *Me: Stories of My Life*. London: Viking, The Penguin Group, 1991: 255.

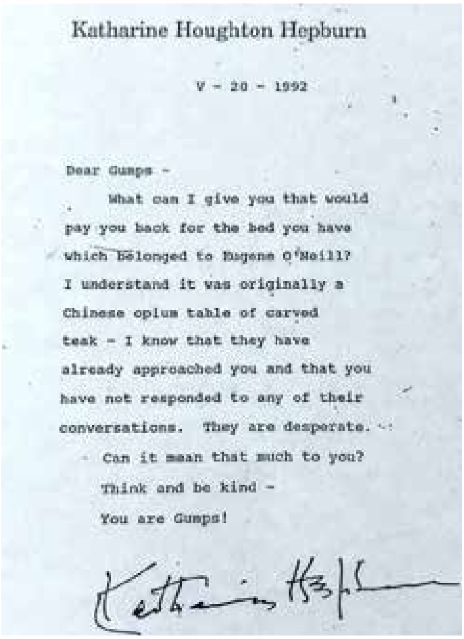
[27] Ibid.

[28] *Люмет С.* Как делается кино. С. 26. Экранизация пьесы «Долгое путешествие в ночь» 1962 г., режиссер Сидни Люмет: https://www.youtube.com/watch?v=0yuOr6mlAIg.

[29] Это высказывание К. Одетса приводит Б. Аткинсон: Atkinson, Brooks. "One Man's Truth…"

чально драматург приобрел его в магазине Gump’s (Сан-Франциско, Калифорния) и часто использовал в качестве кровати. Походивший на твердую койку, стол напоминал ему о жизни матроса в молодости. Спустя время Юджин и Карлотта О’Нил продали его обратно этому же магазину. Позже на нем демонстрировали фарфоровые вазы. Создатели музея драматурга неоднократно обращались к руководству Gump’s с просьбой продать им стол по разумной цене, но не были услышаны. Решить этот вопрос смогла только Хепберн. Она написала письмо владельцам антикварного магазина, в котором умоляла вернуть стол на его законное место. В течение недели пришел положительный ответ от Gump’s со словами, что они будут рады помочь музею.

Любимый китайский стол
Юджина О’Нила.
Источник: Eugene O’Neill Foundation.



Katharine Houghton Hepburn

V - 20 - 1992

Dear Gumps -
What can I give you that would pay you back for the bed you have which belonged to Eugene O'Neill? I understand it was originally a Chinese opium table of carved teak - I know that they have already approached you and that you have not responded to any of their conversations. They are desperate.
Can it mean that much to you?
Think and be kind -
You are Gumps!

Письмо Кэтрин Хепберн
Источник: Eugene O’Neill Foundation.

Проблемы с финансированием не обошли стороной и создателей новой экранизации «Долгого путешествия в ночь» (режиссер Джонатан Кент, Ирландия, 2024). Продюсерами картины выступили Глеб Фетисов, Билл Кенрайт, Редмонд Моррис, Габриэлль Тана и Джейми Харви. В актерский состав вошли Джессика Лэнг (Мэри Кэван), Эд Харрис (Джеймс), Бен Фостер (Джейми), Колин Морган (Эдмунд), Эрика Ро (Кэтлин), Леса Турман (Бриджит) и Дерек Кэрролл (Смайт). Повара Бриджит в первом действии упоминает Мэри, во втором и третьем — Мэри и ее служанка Кэтлин, в третьем — Эдмунд. О шофере по имени

Смайт говорят Джеймс Тайрон и Мэри во втором действии пьесы, а также Кэтлин — в третьем. Сценарист Дэвид Линдсей-Абаире в своей адаптации ввел Бриджит и Смайта в качестве персонажей[30]. Если в фильме Люмета текст О'Нила шел с небольшими сокращениями, то в дебютной картине Кента[31] он будет дополнен новыми диалогами.

Актеры Эд Харрис и Джессика Лэнг в экранизации «Долгого путешествия в ночь», 2024 (режиссер Джонатан Кент). Источник: Internet Movie Database (www.IMDb.com)

Пьеса Юджина О'Нила «Долгое путешествие в ночь» в XX–XXI вв. шла на театральных сценах и Нового, и Старого Света и сразу была признана шедевром драматургии. Но интересным фактом культурной истории стал выдающийся успех латиноамериканских режиссеров. Первая постановка в США (1956) и последняя в Аргентине (2023) стали эталонными: именно спектакли Хосе Кинтеро и Лусиано Суарди в художественном и техническом плане можно оценить как наиболее совершенные из всех постановок этой пьесы О'Нила. Режиссеры из Панамы и Аргентины нашли ключ к американской трагедии и смогли воплотить ее успешнее многих европейских и американских коллег.

---

[30] Internet Movie Database https://www.imdb.com/title/tt23130254/?ref_=tt_mv_close.

[31] Премьера полнометражного фильма Джонатана Кента назначена на 2024 г.

ЛИТЕРАТУРА

Фридштейн 1982 — *Фридштейн Ю.Г.* Юджин О’Нил (1888–1953) // Юджин О’Нил: Биобиблиографический указатель. М.: Книга, 1982.

REFERENCES

Fridshtein 1982 — Fridshtein, Yury G. “Yudzhin O’Nil (1888–1953)” [“Eugene O’Neill (1888–1953)”]. In *Eugene O’Neill: Biobibliographic Index.* Moscow: Kniga Publ., 1982. (In Russ.)

Kazan 2014 — Kazan, Elia. *The Selected Letters of Elia Kazan*. Edited by Albert J. Devlin with Marlene J. Devlin. New York: Alfred A. Knopf, 2014.

Mirlas 1938 — Mirlas, Leon. *El teatro de O’Neill: estudio de su personalidad y sus obras*. Buenos Aires: Claridad, 1938.

Mirlas 1950 — Mirlas, Leon. *O’Neill y el teatro contemporaneo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1950.

O’Neill 1988 — O’Neill, Eugene. *Complete Plays 1932–1943*. Notes by Travis Bogard. New York: The Library of America, 1988.

O’Neill 1994 — O’Neill, Eugene. *Selected Letters of Eugene* O’Neill. Edited by Travis Bogard, Jackson R. Bryer. New York: Limelight Editions, 1994.

© 2024, А.А. Жаманова

Дата поступления в редакцию: 04.05.2024
Дата одобрения рецензентами: 10.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Amina A. Zhamanova

Received: 04 May 2024
Approved after reviewing: 10 May 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Рецензия на книгу
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-116-412-424
https://elibrary.ru/ECIJJL
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Полина РЫБИНА

ФУТБОЛКА СТЭНЛИ КОВАЛЬСКОГО, МЕТАТЕАТР, ИНТЕРМЕДИЙНОСТЬ И ГРОТЕСК: МОНОГРАФИИ О ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСЕ

(*Gontarski, S.E.* Tennessee Williams, T-shirt Modernism and the Refashionings of Theater. London, New York: Anthem Press, 2021. 130 p.
Michiels, Laura. The Metatheater of Tennessee Williams: Tracing the Artistic Process Through Seven Plays. Jefferson, MI: McFarland, 2021. 249 p.)

***Аннотация*:** В рецензии рассматриваются две монографии, посвященные творчеству американского драматурга Т. Уильямса и вышедшие в 2021 г. Это книга С.Е. Гонтарски «Теннесси Уильямс, модернизм “в футболке” и переосмысление театра» и работа Л. Михилс «Метатеатр Теннесси Уильямса: рассмотрение творческого процесса через анализ семи пьес». Каждый из авторов по-своему решает двойную задачу — предложить новый взгляд на хорошо изученные пьесы драматурга и осуществить «раскопки» малоизвестного материала с его неочевидными культурными функциями. Исследователи убедительно реабилитируют позднего Т. Уильямса, показывая, как его драмы конца 1960 — начала 1980-х гг. впитали и продолжили эксперименты, характерные для театра второй половины XX в. Развивая темы своего раннего периода (театральность жизни и опыта, уязвимость красоты и артистизма, хрупкость памяти, конфликты силы и слабости), Т. Уильямс усложнил одновременно поэтический и натуралистический театр с помощью абсурдистской эстетики, стилистической избыточности, а также акцента на метатеатральности, т. е. стремлении создавать зрелища о зрелищах. В исследовании Гонтарски обсуждается: влияние Т. Уильямса на последующую массовую культуру и репрезентацию в ней образов маскулинности; зависимость успеха Т. Уильямса от цензурных ограничений (США, Великобритания, Италия) или большей сценической свободы (Швеция). Поздние пьесы («В баре токийского отеля», «Пьеса для двоих», «Костюм для летнего отеля») позволяют автору присмотреться к абсурдистской поэтике в версии Т. Уильямса, к интригующим процессам «становления Бекеттом», которое разыгрывает американский драматург. Л. Михилс исследует разные виды метатеатра в творчестве Т. Уильямса: «мифического» («Орфей спускается в ад»), «эзотерического» («Пьеса для двоих»), «апроприирующего» («Костюм для летнего отеля»), «мультимедийного» («Сладкоголосая птица юности», «Что-то смутно, что-то ясно»). Михилс показывает, как драмы Т. Уильямса открываются вопросам, интересующим современного исследователя (зрительский эмоционально-аффективный отклик, работа памяти, театр и интермедийный диалог).

***Ключевые слова*:** американская драматургия XX века, Теннесси Уильямс, метатеатр, модернизм, театр абсурда, эксцесс, гротеск, интермедийность, рецензия.

***Информация об авторе*:** Полина Юрьевна Рыбина, кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0001-7739-0911. E-mail: rybina_polina@mail.ru.

Для цитирования: *Рыбина П.Ю.* Футболка Стэнли Ковальского, метатеатр, интермедийность и гротеск: монографии о Теннесси Уильямсе // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 412–424. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-116-412-424

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Book Review
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-412-424
https://elibrary.ru/ECIJJL
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Polina RYBINA

STANLEY KOWALSKI'S T-SHIRT, METATHEATER, INTERMEDIALITY, AND GROTESQUE: MONOGRAPHS ON TENNESSEE WILLIAMS

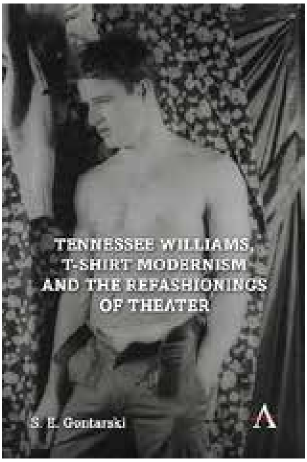
(Gontarski, S.E. *Tennessee Williams, T-shirt Modernism and the Refashionings of Theater*. London, New York: Anthem Press, 2021. 130 p.
Michiels, Laura. *The Metatheater of Tennessee Williams: Tracing the Artistic Process Through Seven Plays.* Jefferson, MI: McFarland, 2021. 249 p.)

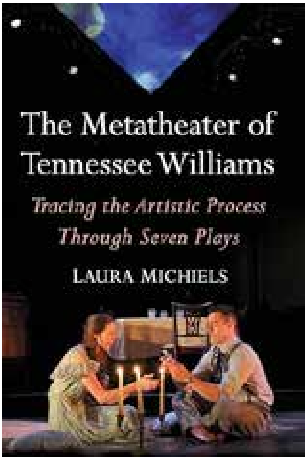
***Abstract*:** Published in 2021, both monographs on Tennessee Williams — Stanley Gontarski's *Tennessee Williams, T-shirt Modernism and the Refashionings of Theater* and Laura Michiels' *The Metatheater of Tennessee Williams: Tracing the Artistic Process Through Seven Plays* perform the dual task of offering new perspectives on the playwright's well-studied plays and elaborating on the lesser-known material with its non-obvious cultural functions. Researchers show the complexity of Williams' late oeuvre, demonstrating how his plays of the 1960s and early 1980s continue theatrical experiments of the second half of the 20th century. Developing the themes of his earlier period (theatricality of life and experience, the vulnerability of beauty and artistry, the fragility of memory, and the conflicts between the strong and the weak), Williams has enriched both poetic and naturalistic theater styles through absurdist aesthetics, his use of stylistic excess and an emphasis on metatheatre — spectacles about spectacles. Gontarski's book discusses Williams' influence on subsequent popular culture and its representation of the images of masculinity. Gontarski shows how Williams' success across the Atlantic depended on censorship ("The Lord Chamberlain's Blue Pencil" being an intriguing part of Chapter 2) or greater stage freedom (Sweden). Late plays (*In the Bar of a Tokyo Hotel*, *Two-Character Play*, *Clothes for a Summer Hotel*) allow the author to take a closer look at Williams' absurdist poetics and the intriguing process of "becoming Beckett," which the American playwright reenacts. Laura Michiels explores different types of metatheater in Williams's work: "mythical" (*Orpheus Descending*), "esoteric" (*Two-Character Play*), "marauding" (*Clothes for the Summer Hotel*), "multiplying" and "negotiating" (*Sweet Bird of Youth*, *Something Cloudy, Something Clear*). Michiels shows how Williams' dramas open up to issues important for contemporary interdisciplinary studies: the audience's emotional and affective responsiveness, the work of memory, and intermedial dialogism. Michiels' book offers a wide range of tools for unpacking metatheatricality of the 20th-century drama.

***Keywords*:** American drama of the 20th century, Tennessee Williams, metatheatre, modernism, theater of the absurd, excess, grotesque, intermediality, a review.

***Information about the author*:** Polina Yu. Rybina, PhD in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninsky Gory 1, bldg. 51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0001-7739-0911. E-mail: rybina_polina@mail.ru.

For citation: Rybina, Polina. "Stanley Kowalski's T-shirt, Metatheater, Intermediality, and Grotesque: Monographs on Tennessee Williams." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 412–424. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-412-424





Монографии С.Е. Гонтарски и Л. Михилс, вышедшие в 2021 г., вносят существенный вклад в исследования творчества Теннесси Уильямса, одновременно и признанного классика, и недостаточно изученного мастера, который на протяжении своей продолжительной карьеры сталкивался как с огромным успехом, так и с цензурными ограничениями (театр, кино); как с популярностью, так и со строгим осуждением критиков. С одной стороны, и Гонтарски, и Михилс обращаются к хорошо известным работам драматурга, предлагая принципиально новый взгляд. С другой — занимаются «раскопками» менее исследованного материала и его культурных функций. Авторы монографий учитывают судьбу пьес Т. Уильямса в иных медийных форматах (сцена, экран) [см. напр.: Palmer, Bray 2009], показывая, как современная культура освоила образы драматурга. Художественные эксперименты Т Уильямса представлены как остро актуальные и востребованные.

Обе монографии 2021 г. появляются в интересном исследовательском контексте. Из-за ряда обстоятельств, связанных с посмертной судьбой литературного наследия Т. Уильямса (об этом убедительно написал именитый театральный критик Дж. Лар [Lahr 2014]), англоязычные биографии и крупные работы о творчестве драматурга выходили с некоторой задержкой. Отсюда — возможности для исследователей XXI в., которым еще многое предстоит открыть. Из биографических книг, вышедших в последнее десятилетие, стоит назвать три: монографию Дж. Бака «Теннесси Уильямс: литературная жизнь» [Bak 2013], взвешенное академичное исследование жизни американского классика, книгу Дж. Лара «Теннесси Уильямс: безумное паломничество плоти» [Lagr 2014] — увлекательно написанный, документально исчерпывающий том, изначально задуманный как продолжение первой биографии Т. Уильямса, принадлежащей перу Л. Леверика [Leverich 1995]; работу

Дж. Гриссома «Игры бога: Теннесси Уильямс и женщины тумана» [Grissom 2015], включающую интервью Гриссома с театральными и кинематографическими звездами, профессионально связанными с миром Т. Уильямса.

Традиционно многие исследования подчеркивают глубоко личные аспекты универсума Т. Уильямса (который никогда не скрывал, а наоборот, демонстрировал «реальность» своих источников вдохновения). Монографии 1990-х гг. нередко рисуют драматурга исследователем сексуальности, чьи высказывания о желании и гендерной идентичности противоречивы, не складываются в целостное «послание» (Дж. Клам [Clum 1997], Д. Сэврен [Savran 1992]). Интерес Т. Уильямса к репрезентации инаковостей обсуждается в первое десятилетие XXI в. в работах М. Поллера [Paller 2009], М. Хупера [Hooper 2012] и Дж. Бака [Bak 2013]. Ряд работ посвящен неочевидному политическому аспекту мира Т. Уильямса (А. Хейл [Hale 2002], Б. Мерфи [Murphy 2002]). Устойчивый тренд последнего времени — поворот интереса к его поздней драматургии, которая осмысляется под знаком постмодерного письма (Ф. Колин [Kolin 1998], Л. Дорфф [Dorff 2002], Т. Кит[1]). И это не только академический тренд. Тенденцию открывать Т. Уильямса, которого мы пока не успели узнать, активно развивает с 2000-х гг. Д. Кэплен, сооснователь и куратор ежегодного Театрального фестиваля Теннесси Уильямса в Провинстауне (XIX фестиваль состоится 26–29 сентября этого года и будет посвящен «Пьесам-воспоминаниям»[2]).

Поворот к «позднему» Т. Уильямсу по-разному актуален для обоих авторов монографий. Гонтарски показывает, как в пьесах 1970-х гг. происходит рождение нового абсурдистского, экспериментального Т. Уильямса, а Михилс доказывает, что предметом театра Т. Уильямса конца 1960—1970-х гг. является собственно театр и театральность, в тех особых способах взаимодействия с реальностью, которые они предлагают. Обе книги объединяет также диалог с активной европейской рецепцией Т. Уильямса. Среди крупнейших исследователей здесь следует назвать Дж. Бака (Франция) [см. сб. под его ред.: Tennessee

---

[1] В частности, Кит активно продвигает позднее творчество Т. Уильямса, он выступил редактором антологии «Теперь кошки с драгоценными когтями, и другие одноактные пьесы» (Williams, Tennessee. *Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-Act Plays*, ed. by Thomas Keith. New York: New Directions, 2016), где вышли две ранее не публиковавшиеся одноактные пьесы «Странная пьеса» и «Отшельник и его гостья».

[2] См. сайт фестиваля: https://www.twptown.org

Williams and Europe 2014], а также — итальянских (А. Клерикудзио [Clericuzio 2016], А. Кашетта [см. сб. под ее ред.: European Cultural Identity 2018]) и шведских ученых (Д. Гиндт [Gindt 2019]).

Книга Гонтарски «Теннесси Уильямс, модернизм “в футболке” и переосмысление театра» представляет собой сборник эссе, касающихся малоисследованных, но при этом ключевых, аспектов существования наследия Т. Уильямса в театре его и нашего времени. Первое эссе посвящено влиянию образов Т. Уильямса (а также Уильяма Инджа) на последующую массовую культуру и репрезентацию в ней образов маскулинности. Гонтарски изобретает остроумное наименование для нового театрального стиля, называя его «модернизмом в футболке» (“T-shirt modernism”): он родился в тот момент, когда Марлон Брандо вышел на сцену в роли Стэнли Ковальского (1947), одетый в мокрую от пота футболку. Еще совсем недавно предмет нижнего белья, этот элемент костюма выполнил непредсказуемую культурную функцию. Т. Уильямс не просто позволил зрителям увидеть то, что должно было быть спрятано, он поменял динамику взглядов, выведя «дезабилье» не женщину, а привлекательного мужчину. Более того, показан мужчина не как представитель социального слоя (сцена уже знала брутальные образы рабочих и моряков из пьес Ю. О’Нила, а также бродвейских адаптаций эпохи Депрессии), не как представитель профессии (дресс-код Стэнли напоминает о его военном прошлом), но как сексуальный объект. Гонтарски подчеркивает важность актерской персоны: именно Брандо превратил героя Т. Уильямса в настолько двусмысленную фигуру, что в массовой культуре остались одновременно имиджи «модного показа» и опасные образы агрессивной мужественности, выставленной на обозрение. Сплав запретных тем и сексуальной энергетики с высоким уильямсовским лиризмом создает эффект «модернизма в футболке». По Гонтарски, это — версия модернистского театра, одновременно близкая зрителю, доступная массовой культуре и ускользающая в своей обманчивой простоте. Кинематографические адаптации пьес Т. Уильямса 1950–1960-х гг. («Кошка на раскаленной крыше», «Внезапно прошлым летом», «Сладкоголосая птица юности») воплощают эту двойственность образов Т. Уильямса, в равной степени уместных в серьезном театре и в экранной мелодраме. В сходном ключе затем работал друг и соперник Т. Уильямса — Уильям Индж (пьесы «Пикник», «Автобусная остановка», лента «Великолепие в траве»).

Во второй главе Гонтарски обсуждает две большие темы. Первая — постановки пьес Т. Уильямса с участием только черных актеров

(«Кошка на раскаленной крыше», 2008, реж. Д. Эллен; «Трамвай "Желание"», 2012, реж. Э. Манн), кардинально меняющие динамику привычных смыслов. Вторая тема — «английский» Т. Уильямс, которого довольно рано открывает, но последовательно цензурирует британский театр. Большой интерес представляет часть, названная «Синий карандаш Лорда-камергера»: она посвящена цензурным правкам, которые вносились в текст «Трамвая» для того, чтобы «угодить» более тонкому вкусу английских зрителей ("to suit the (still) milder tastes of an English audience compared to the American" [52][3]). Т. Уильямс и продюсер бродвейской постановки Айрин Селзник были «очень расстроены» ("very upset" [53]) правками и высказали свое удивление тем, что только на британской сцене потребовалось так менять текст пьесы, с успехом идущей во многих театрах мира. Тем не менее этот эпизод театральной истории — важная веха в освоении драм Т. Уильямса в европейском пространстве. Это освоение проходит в Европе иначе, чем в США: Т. Уильямс существует одновременно в нескольких разных переводах, режиссеры обращаются к фрагментам пьес, выпавшим из оригинальных бродвейских постановок (авторский третий акт из «Кошки»), открывают новые смысловые пласты, читая Т. Уильямса через национальные театральные традиции.

Вероятно, с этим поиском «нового» Т. Уильямса связан разрыв с пониманием позднего творчества драматурга как периода артистических неудач («В баре токийского отеля», «Пьеса для двоих», «Костюм для летнего отеля»). Т. Уильямс конца 1960–1980-х гг. «становится Беккетом» ("becoming Samuel Beckett" [61]), по мысли Гонтарски, т. е. движется в сторону экспериментального театра. Мысль не абсолютно нова: о подобном понимании Т. Уильямса читаем у Р. Брея [The Late Plays 2007: 23–42], Ф. Колина [Kolin 1998]. Но Гонтарски делает акцент не на условных перекличках с поэтиками абсурдистов, а на факте «становления» ("becoming"), который вплавлен в творческую манеру Т. Уильямса, известного постоянным переписыванием своих текстов, созданием множества версий. Процесс «становления» акцентирован в креативном существовании Т. Уильямса, который предполагал, что актеры и режиссеры тоже будут постоянно «становиться» чем-то новым, развивать, продолжать то, что он сделал в драме. Ключевая мысль книги Гонтарски — переосмысление театра Т. Уильямса как экспериментального с самых первых опусов и до последних работ. Это — те-

[3] Здесь и далее страницы рецензируемых книг указаны в квадратных скобках.

кучий эксперимент, который зачастую оказывается лучше воплощен не на творческой родине драматурга, а на подмостках европейских театров (постановки Э. де Капитани, Л. Бруера, К. Варликовского).

В книге Л. Михилс «Метатеатр Теннесси Уильямса: рассмотрение творческого процесса через анализ семи пьес» сделан акцент на поздней стадии этого эксперимента, и на его важном аспекте — метатеатральности. По словам крупнейшего историка американской драмы К. Бигсби, пьесы Т. Уильямса по преимуществу — метадрамы, подвергающие рефлексии «свои собственные процессы» (“reflexive works which contemplate their own processes” [Bigsby 1984: 98]). Отталкиваясь от этого представления и развивая положения работы Р. Хорнби «Драма, метадрама и перцепция» [Hornby 1986], Михилс рассматривает в разных главах основные метатеатральные приемы, выделенные Хорнби, применительно к творчеству Т. Уильямса: пьеса в пьесе (глава 4), церемония/ритуал в пьесе (глава 2), роль внутри роли (глава 2), литературные референции (глава 6), самореференции (глава 5), пьеса о перцепции (глава 3).

Особенность работы Михилс в том, что она, с одной стороны, внимательно читает тексты Т. Уильямса и хирургически точно разделяет разные виды метатеатра; с другой — она уделяет внимание сквозным теоретическим вопросам, которые могут быть актуальны в анализе творчества разных драматургов. Эти сквозные вопросы (помимо метатеатра) — театральный гротеск и интермедийность драмы.

Михилс не сразу переходит к поздним пьесам и начинает (во второй главе) с анализа «мифической метатеатральности» в пьесе «Орфей спускается в ад». Здесь подробно обсуждается сюжет и персонажи. Ставя в центр внимания своеобразное «подражание Орфею», характерное для многих героев этой пьесы, Михилс обращает внимание на то, с какими действиями и движениями связан миф об античном поэте. Это спуск (в Аид), пересечение (Стикса), возвращение (наверх), оглядывание назад (на Эвридику). Михилс интересно, что все персонажи в пьесе Т. Уильямса систематически совершают этот набор движений и пространственных перемещений. Не только Вэл Зевьер уподоблен Орфею, но и другие герои: микродвижения и переживания из орфического мифа рассеяны по пьесе, становятся ее структурирующим принципом, работающим на эффект метатеатральности. Из-за того что многие персонажи в пьесе — немножко Орфей, Михилс подробно анализирует действующих лиц в разных и при этом сходных положениях. Все они артисты в «аду», беглецы, попавшие в плен.

Сложное устройство персонажей создает дополнительные эффекты. Вэл Зевьер — пример «роли, разыгрываемой внутри другой роли» (“role playing within the role”, “one type of role playing turns into another” [51]). Считая, что изменился и начал новую жизнь, Вэл не видит того, как его взаимодействие со всеми женскими персонажами не лишено флирта, скрытых намеков на ухаживание. Он балансирует между ролью исправившегося бродяги и ролью «самца» (“an involuntary stud” [51]), которая тоже по-своему держит его в плену и не позволяет измениться по-настоящему. Такая структура образа важна, потому что у нее большой потенциал в создании игры в игре, зрелища о зрелище.

Еще один элемент нарратива пьес, который моделирует эффект метатеатральности — диалог. Ссылаясь на В. Фостер [Foster 2004], Михилс напоминает о том, что поэтичность диалога в пьесах Т. Уильямса одновременно привлекает внимание к острым переживаниям героев и дистанцирует от них. Зрителю предлагается как сочувствовать, так и подвергать услышанное эстетической рефлексии. При этом важно, что такой диалог, одновременно притягивающий и дистанцирующий зрителя, меняется к поздним драмам Т. Уильямса («Гнедигес фройляйн», «Теперь кошки с драгоценными когтями», «Это мирное королевство»). В них коммуникация разрушается, продолжаясь только посредством обрывочных, неясных высказываний. Акцент переносится с диалога на тело исполнителя, на перформанс в его физической непосредственности. Развивая мысль Михилс, высказанную ранее и А. Саддик [Saddik 2015], можно сказать, что диалог Т. Уильямса из репрезентирующего становится «презентирующим». Посредством нарушений, сбоев, сломов диалог моделирует непосредственное зрительское переживание жестокости, нелогичности, интенсивности происходящего.

Именно поздний театр Т. Уильямса разрабатывает еще один вид элементов, которые усиливают метатеатральный потенциал пьес — гротеск. Это вторая большая тема, которую обсуждает Михилс применительно к разным видам уильямсовского метатеатра. Вслед за А. Саддик (опирающейся, в том числе, на работы М.М. Бахтина), автор монографии связывает представление о гротеске с карнавальностью, размыванием границ, соположением разнородных, несоответствующих элементов, а также комическими эффектами[4]. Упорядочить эти

[4] Гротеск связан с трансформацией и как будто схватыванием процесса трансформации. Согласно Дж.Г. Харпхэму, “in more innocent times it was possible to create a grotesque by mingling human with animal or mechanical elements” [Harpham

очень разные наблюдения позволяет мысль о том, что Т. Уильямс последовательно создавал «театр эксцесса». Драматурга интересовала не репрезентация, а возможности «презентирующего зрелища» (“presentational style of theatre”, [53]), непосредственно связанного с гротеском. С помощью гротескных элементов не столько изображается замкнутый на себе «странный» мир, сколько моделируется пространство между миром пьесы и зрителем — пространство интенсивных чувств, аффектов и противоречивых переживаний. Гротеск не может удержаться внутри фикционального мира, он «выплескивается» в пространство восприятия и провоцирует аудиторию на реакции и рефлексию этих реакций. Как пишет Р. Ремсхардт, в случае успешного гротескового приема возникает странное сосуществование реакций — ужаса от собственного смеха и смеха над собственным ужасом: “…we are horrified to laugh where we do and amused that we are horrified where we are” [Remshardt 2004: 86]. Это рассматривается как реакция на гротеск par excellence, «сплав» микропереживаний, рожденных изощренным образом. Именно поэтому гротески связаны с метатеатральностью — зрелищами о зрелищах: они не столько погружают в мир пьесы или постановки, сколько держат на дистанции и провоцируют активную рефлексию собственных противоречивых переживаний.

Связывая гротески — изначально украшения «гротов» — с тематикой сокрытого, подземного, подспудного, Михилс демонстрирует на примерах, что уже первые ремарки к «Орфею», моделируя адское «под-земелье», сплавляют свет и тень, живое и неживое, человеческое и лишь подобное человеку. В не меньшей, а даже большей степени представление о гротескном актуально для образа Вэла, который сочетает ангельское с животным, высокое с низким, становясь, по мнению Михилс, уильямсовской вариацией как на темы мифов, так и на образность Д.Г. Лоренса.

Еще одна тема, которая получает подробное освещение в книге — интермедийное взаимодействие в текстах Т. Уильямса. Например, глава “Multiplying Metatheater”[5] посвящена как тематическим, так

1982: xx]. В более поздней работе Ремсхардта подчеркивается изменчивая природа гротесковых модусов, но тем не менее утверждается, что есть такие сплавы элементов, которые обязательно создадут эффект гротеска: “the man/machine dichotomy; the man/beast dichotomy; the deformed body; and so on” [Remshardt 2004: 100].

[5] Я предлагаю перевод «мультимедийный метатеатр» (см. аннотацию), но это несколько редуцирует замысел автора, которая понимает “multiplying” метафорически, связывает с разными видами опыта — от биологической

и формальным особенностям пьесы «Сладкоголосая птица юности» с акцентом на том, что пьеса работает с эффектами «технической воспроизводимости». В центре внимания оказывается диалог Т. Уильямса с кинематографическими конвенциями: театральное зрелище подвергает рефлексии свою зависимость от искусства движущихся изображений. Михилс справедливо замечает, что уже в «Стеклянном зверинце» Т. Уильямс (в заметках к постановке) указал на то, как на его видение приемов драмы повлияли ленты С. Эйзенштейна («Александр Невский»). Для Т. Уильямса опыт Эйзенштейна стал школой построения визуального нарратива вокруг серии драматических картин (“build the play in a series of dramatic pictures”, [82]). Лаконичность и лиризм диалогов Т. Уильямса — результат его кинематографической чувствительности; может быть, это одна из причин того, что его пьесы успешно мигрировали в Голливуд 1950–1960-х гг.

Пьеса Т. Уильямса подвергает ремедиации узнаваемые кинематографические приемы (например, локальный свет как аналог кинематографического крупного плана). Термин ремедиация [Bolter, Grusin 2000] используется для случаев, когда более новые медиа переосмысляют и оптимизируют приемы старых медиа. Ремедиация всегда представляет собой некий спектр, по краям которого расположены две противоположные возможности. Первая — это скрытое медийное опосредование (“mediation is concealed”, [85]), когда медийное средство моделирует эффект прозрачности, непосредственности доступа зрителя к тексту. Вторая — это гипермедиация (“hypermediacy”), привлекающая внимание к факту опосредования, признание множественности актов репрезентации и систематическое напоминание о них.

Т. Уильямс прибегает в пьесе к средствам гипермедиации, напряженному взаимодействию двух медийных средств (мы одновременно смотрим спектакль и «сквозь» спектакль — на другие виды современных зрелищ). В «Сладкоголосой птице», посвященной не столько теме уходящей молодости, сколько проблемам творческого самовыражения, центральные персонажи обсуждают работу в кино и кинокарьеры. Зачастую конфликты строятся на несовпадении между взглядом на самого себя (в зеркало) и ощущением взгляда другого / аппарата (кинокамеры). Разные сценические приемы: световые решения, циклорама, постановка мизансцен (Принцесса и Чанс «разыгрывают» взгляд из

репродукции («умножение» себе подобных) до репродукции изображений. Мой выбор перевода связан с тем, что именно вопросы технической репродукции и мультимедийности представляются мне наиболее ценными в анализе этой драмы.

окна поезда), отсылки к немому кино и практикам кинопроб — превращают пьесу «Сладкоголосая птица юности» в драму о перцепции, о видах восприятия себя и окружающего мира.

Ценность исследования Михилс в том, что она учитывает большое количество исследований театральной интермедийности, чтобы показать, как такая постановка вопроса меняет наше понимание мира Т. Уильямса. Среди этих исследований — и представление Дж. Хауталь о имплицитной интермедийности драмы, предназначенной для трансформации в текст другой медийной природы [Hauthal 2010], и идея театра как гипермедиума (П.М. Бениш [Boenisch 2006], Х. Каттенбельт [Kattenbelt 2006])[6], и утверждение И. Раевски о том, что театр занимается медийной комбинаторикой (“media combination”, [Rajewsky 2005: 51]). По мысли Михилс, продолжающей размышлять о театре как гипермедиуме, в пьесах Т. Уильямса присутствует некоторый парадокс. С одной стороны, драматург не занят исключительно проблемами медиации. С другой — когда театр Т. Уильямса все-таки инкорпорирует другие медиа, он занимается их предельно интенсивной рефлексией. Это значит, что проблемами медиации, не лежащими на поверхности, в случае с творчеством Т. Уильямса нужно обязательно заниматься.

Следует отдать должное аналитическому мастерству Михилс, которая каждый из видов метатеатра связывает с новым набором исследовательских инструментов. Например, «эзотерический» метатеатр («Пьеса для двоих») — повод поработать с понятием трансмутации, которое одновременно имеет отношение как к типичному для Т. Уильямса «переплавлению» своей жизни в искусство, так и к образности пьесы, в которой проступает знакомство драматурга с эзотерическими учениями и разными духовными практиками Нью-эйдж. «Апроприирующий» метатеатр (буквально названный Михилс «грабительским» — “marauding”) предполагает анализ того, как в пьесе «Костюм для летнего отеля» происходит присвоение биографий Зельды и Фрэнсиса Скотта Фицджеральдов, а также каковы источники, позволившие переписать их биографии.

[6] Согласно Каттенбельту, театр — это гипермедиум. Он может инкорпорировать другие медиа, не меняя их (в отличие от многих экранных средств): “becomes preeminently a stage of intermediality” [Kattenbelt 2006: 37]. И хотя теоретик медиа Л. Элльстрем не уверен, можем ли мы считать некоторые медиа «интермедийными внутри самих себя» (“intermedial in themselves” [Elleström 2010: 38]), стоит согласиться с Каттенбельтом, что театр становится местом встречи разных медиа.

Обе монографии намечают множество новых векторов исследовательского поиска, показывают, почему ряд аспектов творчества Т. Уильямса пока не вполне исследован. Акцент на том, как современная культура осваивает наследие драматурга, помогает понять, что количество неисследованных сторон классика будет только расти. Каждое десятилетие открывает для себя новую актуальность Т. Уильямса, а через его тексты — новые стороны своего исторического «момента».

REFERENCES

Bak 2013 — Bak, John S. *Tennessee Williams: A Literary Life.* New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Bigsby 1984 — Bigsby, C.W.E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama: Williams/Miller/Albee*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Bolter, Grusin 2000 — Bolter, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

Boenisch 2006 — Boenisch, Peter M. "Aesthetic Art to Aisthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance." *Intermediality in Theatre and Performance*, edited by Freda Chapple and Chiel Kattenbelt, 103–116. Amsterdam: Rodopi, 2006.

The Late Plays 2007 — "The Late Plays." *Tennessee Williams and His Contemporaries*, edited by Robert Bray, 23–42. Newcastle: Cambridge Scholars, 2007.

Clericuzio 2016 — Clericuzio, Alessandro. *Tennessee Williams and Italy: A Transcultural Perspective*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

Clum 1997 — Clum, John M. "The Sacrificial Stud and the Fugitive Female in *Suddenly Last Summer*, *Orpheus Descending* and *Sweet Bird of Youth*." *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, edited by Matthew C. Roudané, 128–146. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Dorff 2002 — Dorff, Linda. "Collapsing Resurrection Mythologies: Theatricalist Discourses of Fire and Ash in *Clothes for a Summer Hotel*." *Tennessee Williams: A Casebook*, edited by Robert F. Gross, 153–172. London, New York: Routledge, 2002.

Grissom 2015 — Grissom, James. *Follies of God: Tennessee Williams and the Women of the Fog*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2015.

European Cultural Identity 2018 — *European Cultural Identity. Law, History, Theatre and Art. International Conference (Milan 11–12 May 2017)*. Edited by Enzo Balboni and Annamaria Cascetta. Pisa: ETS, 2018.

Gindt 2019 — Gindt, Dirk. *Tennessee Williams in Sweden and France, 1945–1965. Cultural Translations, Sexual Anxieties and Racial Fantasies*. London: Bloomsbury Publishing, 2019.

Hale 2002 — Hale, Allean. "*The Gnädiges Fräulein*: Tennessee Williams's Clown Show." *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*. Edited with an introduction by Philip C. Kolin, 40–53. New York: Peter Lang, 2002.

Harpham 1982 — Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

Hauthal 2010 — Hauthal, Janine. *Metadrama und Theatralität: Gattungs und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010.

Hooper 2012 — Hooper, Michael S.D. *Sexual Politics in the Work of Tennessee Williams: Desire Over Protest*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Hornby 1986 — Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.

Elleström 2010 — Elleström, Lars. "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations." *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, edited by Lars Elleström, 11–48. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Foster 2004 — Foster, Verna. *The Name and Nature of Tragicomedy*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2004.

Kattenbelt 2006 — Kattenbelt, Chiel. "Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality." *Intermediality in Theatre and Performance*, edited by Freda Chapple and Chiel Kattenbelt, 29–39. Rodopi, 2006.

Kolin 1998 — Kolin, Philip C. "Something Cloudy, Something Clear: Tennessee Williams's Postmodern Memory Play." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 12, no. 2, 1998: 35—55.

Lahr 2014 — Lahr, John. "The Lady and Tennessee". *The New Yorker* (July 28, 2014). https://www.newyorker.com/magazine/1994/12/19/the-lady-and-tennessee.

Lahr 2014 — Lahr, John. *Tennessee Williams: Mad Pilgrimage of the Flesh: A Biography.* New York, London: Norton, 2014.

Leverich 1995 — Leverich, Lyle. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York: Crown Publishers, 1995.

Murphy 2002 — Murphy, Brenda. "Tennessee Williams and Cold War Politics." *Staging a Cultural Paradigm: The Political and the Personal in American Drama*, edited by Bárbara Ozieblo and Miriam López-Rodríguez, 33–50. New York: PIE-Peter Lang, 2002.

Paller 2009 — Paller, Michael. "A Playwright with a Social Conscience." *Tennessee Williams Annual Review*, no. 10 (2009): 105–110.

Palmer, Bray 2009 — Palmer, Barton R., and W.R. Bray, *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America*. Austin: University of Texas Press, 2009.

Rajewsky 2005 — Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermédialités,* no. 6 (2005): 43–64.

Remshardt 2004 — Remshardt, Ralf E. *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004.

Saddik 2015 — Saddik, Annette J. *Tennessee Williams and the Theatre of Excess: The Strange, the Crazed, the Queer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Savran 1992 — Savran, David. *Cowboys, Communists, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Tennessee Williams and Europe 2014 — *Tennessee Williams and Europe: Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*. Edited by John S. Bak. Amsterdam: Rodopi, 2014.

© 2024, П.Ю. Рыбина

Дата поступления в редакцию: 27.04.2024
Дата одобрения рецензентами: 14.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Polina Yu. Rybina

Received: 27 Apr. 2024
Approved after reviewing: 14 May 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Рецензия на книгу
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-425-433
https://elibrary.ru/FRSZDE
УДК 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Александр УЛАНОВ

ПОЭЗИЯ РОССИИ И АМЕРИКИ: К НОВЫМ ВОЗМОЖНОСТЯМ ЯЗЫКА

(*Vladimir Feshchenko*. Russian and American Poetry of Experiment. The Linguistic Avant–Garde. Leiden, Boston: Brill, 2023. 296 p. ("Avant-Garde Critical Studies")

Аннотация: Книга российского исследователя языка поэзии и публикатора литературы авангарда Владимира Фещенко посвящена российской и американской поэзии языкового эксперимента в XX и в начале XXI вв. На примерах от Андрея Белого, русских футуристов, Александра Введенского, Эзры Паунда, Гертруды Стайн, Э.Э. Каммингса до американских поэтов «языкового письма» и современных русскоязычных молодых поэтов в книге рассматриваются сходство философских и лингвистических оснований языкового эксперимента, конвергенция и различия литератур, личное взаимодействие авторов из обеих стран. Приведен анализ ряда американских и русских стихотворений с точки зрения языка поэзии. Книга В. Фещенко представляет интерес для исследователей российской и американской поэзии, авангарда, языка поэзии, взаимодействия литератур.

Ключевые слова: авангард, язык поэзии, современная русская поэзия, современная поэзия США, взаимодействие литератур.

Информация об авторе: Александр Михайлович Уланов, доктор технических наук, профессор, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королёва, Московское шоссе, д. 34, 443086 г. Самара, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-2215-4280. E-mail: alexulanov@mail.ru.

Для цитирования: *Уланов А.М.* Поэзия России и Америки: к новым возможностям языка // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 425–433. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-425-433

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Book Review
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-425-433
https://elibrary.ru/FRSZDE
UDC 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Alexander ULANOV

RUSSIAN AND AMERICAN POETRY: TOWARDS NEW LANGUAGE ABILITIES

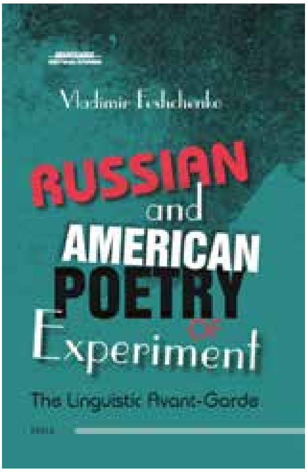
(Feshchenko, Vladimir. *Russian and American Poetry of Experiment. The Linguistic Avant–Garde*. Leiden, Boston: Brill, 2023. 296 p. ("Avant-Garde Critical Studies")

Abstract: The book by Vladimir Feshchenko, a Russian researcher of the language of poetry and a publisher of avant-garde literature, is devoted to Russian and American poetry of the language experiment in the 20th and early 21st century. Using examples from Andrei Bely, Russian futurists, Alexander Vvedensky, Ezra Pound, Gertrude Stein, E.E. Cummings to the American poets of "language writing" and modern Russian-speaking young poets, the similarity of the philosophical and linguistic foundations of the language experiment, the convergence and differences of literatures, the personal interaction of authors from both countries are considered in the book. The analysis of a number of American and Russian poems from the point of view of the language of poetry is given. V. Feshchenko's book is of interest to researchers of Russian and American poetry, the avant-garde, the language of poetry, and the interaction of literatures.

Keywords: avant-garde, the language of poetry, contemporary Russian poetry, contemporary poetry of the USA, interaction of literatures

Information about the author: Alexander M. Ulanov, Doctor Hab. in Technology, Professor, Samara National Research University named by Academician S.P. Korolev, Moskovskoe Shosse, 34, 443086, Samara, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-2215-4280. E-mail: alexulanov@mail.ru.

For citation: Ulanov, Alexander. "Russian and American Poetry: Towards New Language Abilities." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 425–433. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-425-433



Владимиру Фещенко принадлежат работы о языке как русской, так и американской авангардной поэзии XX в. [Фещенко 2009; Фещенко, Райт 2013; Фещенко, Коваль 2014; Фещенко 2018а; Фещенко 2018б; Фещенко 2022], он активно выступает как публикатор американской литературы в России [Приключения 2013; Трансатлантический авангард 2018; Фещенко 2022]. Закономерен переход к сравнению двух литератур, что представляет интерес и в США, где книга вышла. Фещенко выявляет и конвергенцию, и различия, и случаи прямого взаимодействия. В начале XX в., когда обе литературы были не слишком осведомлены друг о друге, преобладала сходная реакция на общую ситуацию в культуре: проекты универсального языка Хлебникова и Юджина Джоласа, стремление уловить время в поэтиках Введенского и Гертруды Стайн, сопоставление революционного переустройства языка и революционного переустройства жизни. Само понятие «эксперимент» подчеркивало связь поэтического и научного эксперимента с жизненным опытом.

Книга вовлекает в сравнение не только поэзию, но лингвистику и философию. Почти одновременно у Паунда и Шкловского появилось понятие «поэтического языка». Язык был осознан как материал литературы и ее эффективный инструмент — и поэтому стал объектом исследования для науки, которая, в свою очередь, влияла на развитие литературы. Сходство оснований прослеживается и здесь: от теории Вильгельма фон Гумбольдта, который рассматривал язык как творческую активность, а не готовый продукт, линия преемственности идет через работы А. Потебни к А. Белому, который использовал термин «эксперимент» в заглавии своей статьи 1910 г., где говорил также о связи поэзии с лингвистикой и филологией. Но работы Гумбольдта повлияли и на Уитмена, который считал «Листья травы» языковым экспериментом (причем Уитмен был известен в России среди футуристов). В обеих странах имели большое значение взгляды философов А. Бергсона, У. Джеймса, А. Уайтхеда на время как на событие, процесс, длительность. Общие ориентиры в философии сохранялись и в дальнейшем: Л. Витгенштейн повлиял

и на американских объективистов, и на русских концептуалистов, и на А. Драгомощенко.

Разыскания Фещенко показывают, что и непосредственные контакты литератур все же были почти с самого начала. В 1915 г. Зинаида Венгерова взяла интервью у Паунда, перевела несколько стихов его и Хильды Дулитл. Не исключено, что русский имажинизм появился с оглядкой на имажизм. Первый номер журнала *Blast* (1914) опубликовал эссе о Кандинском. Работы Кандинского о языке формы и цвета, попытки создания его словаря и грамматики, были известны на Западе. (Но практически неизвестны были анализируемые в книге стихи Кандинского, предмет которых — взаимодействие форм и красок, переключение между визуальным и словесным кодом. Причем Кандинский использовал и звучание слов. Можно заметить его внимание к служебным словам, проявившееся в дальнейшем у американского объективизма.) На Э.Э. Каммингса сильно повлияли музыка и теоретические работы Скрябина. Но в своем путешествии в Россию в 1931 г. Каммингс встретил лишь остатки авангарда, частью адаптированные для пропаганды. Фещенко отмечает близость созданного после путешествия текста Каммингса *EIME* к антиутопии «Мы» Замятина, изданной в 1924 г. в английском переводе (на нее мог обратить внимание И. Эренбург, лично знакомый с обоими авторами).

Но характерны и различия. В частности, Гертруда Стайн пыталась выявить множество значений слова, событие развертывания мира языка малыми сдвигами синтаксиса и контекста, для Введенского значение слова — препятствие в принципе. У Введенского акцент на разрыве там, где у Стайн акцент на изменении. Для Стайн имели большое значение глаголы, как передающие динамику, более свободные, более пригодные для понимания времени как «настоящей непосредственности», для Введенского время в принципе непостижимо, и глаголы под подозрением.

Судя по приведенным в книге материалам, возникает впечатление, что русский авангард гораздо более иррационален, чем американский. У футуристов гораздо больше внимания к звуку, глоссолалии, магии, эмоции, редукции к до-логическому. Хлебников раскрыл огромный потенциал изменения языка, но значения звуков у него не менее произвольны, чем попытки найти числовые закономерности в исторических событиях, создавая не рациональность, а ее видимость. Таблица на с. 63 книги это хорошо показывает. Илья Зданевич

утверждал, что слово динамично, письмо статично. Американские авторы — и Стайн с ее минимализмом, и Паунд с акцентом на композиционную сложность, многоязычие, опирались скорее на письмо. Эксперименты Каммингса, которые Фещенко анализирует с точки зрения и словесной, и изобразительной знаковых систем, именно типографские. Кузнечик в знаменитом стихотворении Каммингса воссоздается из звуков, однако данных взгляду, а не произносимых. Визуальные стихи Абрахама Гиллеспи близки к коммуникационным схемам в лингвистике. Русские футуристы акцентировали почерк.

Важны в книге поиски соединительного звена, когда, начиная с 1960-х гг., литературы наконец двинулись навстречу. Большую роль в этом сыграл Роман Якобсон, познакомивший американцев с работами русских формалистов и футуристов. Его собственные идеи о языке поэзии оказались очень значимы для американских поэтов. В Америке стали внимательно читать и М. Бахтина, и В. Волошинова — возможно, при посредничестве Юлии Кристевой?

Представляется, что есть и другое важное звено, к сожалению, мало рассмотренное в книге, — творчество Мандельштама и раннего Пастернака. Их ассоциативная поэтика — эксперимент не в меньшей степени, чем у футуристов, пусть не настолько громкий. Поэты Нью-Йоркской школы еще в первой половине 1950-х увлекались «Охранной грамотой» [Пробштейн 2022: 59]. Антология экспериментальной поэзии, составленная в 1983 г. Майклом Палмером, открывается эпиграфом из Мандельштама, стихи Мандельштама переводил и Чарльз Бернстин.

В исследовании важно и рассмотрение вопросов преемственности внутри отдельных литератур. В США связью с авангардом начала XX в. стали поэты-объективисты. Отказ от самовыражения стал общей чертой поэзии, ориентирующейся на язык. У объективистов внимание к форме, к ассоциативности, к служебным словам и т. д. делали их сочинения поэзией языкового эксперимента, несмотря на декларации об искренности и верности фактам. В России возрождение поэзии языкового эксперимента началось со стихов Геннадия Айги и Елизаветы Мнацакановой. Для обоих был очень значим Хлебников.

Интересно предпринимаемое в книге сравнение русского и американского концептуализма, начатое с истории философского термина «концепт» от Абеляра до Витгенштейна. В России его использовали Г. Шпет и С. Аскольдов, хотя к русским авторам

он пришел из Америки, например, из работ Йозефа Кошута. Но русский концептуализм работал более с речью, чем с предметами, деконструируя не только язык власти, но и другие языки. А в США термин «концептуальная поэзия» стал применяться к авторам только в начале XXI в., через 40 лет после появления концептуального искусства. Возможно, американский концептуализм следует скорее Дюшану, русский — скорее Магритту и Витгенштейну? Границы концептуализма весьма размыты — если, по мнению Фещенко, к концептуализму относится построенное на суффиксах стихотворение А. Кондратова, то можно вспомнить аналогичное «все аемые и яемые» А. Левина. Концептуализму свойственно взаимодействие между художественным и научным дискурсом — но в русском концептуализме оно применяется во многом для деконструкции также и научного дискурса.

Персональная встреча ориентированных на язык русских и американских авторов произошла наконец в начале 1980-х первоначально в лице А. Драгомощенко, Л. Хеджинян и К. Кулиджа. Для Палмера была важно знакомство с Айги в конце 1980-х гг. В дальнейшем к контактам подключились А. Парщиков, Ч. Бернстин, Б. Уоттен и многие другие (жаль, что в книге не упомянуто сотрудничество Джона Хая и Нины Искренко). Американские авторы, относящиеся к языковому письму, — очень широкое и размытое объединение, Фещенко не случайно сопоставляет с ним и русский концептуализм, к которому очень близка, например, игра с риторикой здравого смысла или политики у Бернстина (что он и сам признает) и метареализм (к которому ближе Кулидж или Палмер).

Сотрудничество продолжается. Книга все-таки написана для американского читателя, и замечательно, что она знакомит его с именами молодых русских поэтов (Евгении Сусловой, Никиты Сафонова, Александры Цибули). Особенное внимание Фещенко уделяет многоязычным авторам. Елизавета Мнацаканова использует созвучия русских и немецких (порой и латинских) слов, поддержанные композицией, близкой к музыкальным произведениям. Евгений Осташевский, переводчик на английский Введенского, Хармса, Драгомощенко, Парщикова, смешивает не только английский и русский, но и немецкий с итальянским в иронической игре, в которой персонаж порой чувствует себя потерянным. Такой потерянности нет (есть, скорее, поиск точности, несмотря на радикальное фрагментирование слов и грамматики) в стихах Ники Скандиаки, где

поток сознания выдает фразы то на одном языке, то на другом, порой ошибаясь шрифтом (английский кириллицей или наоборот). Инна Краснопер, танцор и перформер, в паронимии русских, английских и немецких слов не теряет также и ритм, возможно, продолжая традицию Мнацакановой. Иван Соколов опирается, скорее, на Роберта Данкена, его пространственную композицию, ориентированную на семантические потоки (а не звук, как в текстах Мнацакановой) и многоязычие.

В США много работ о русской литературе и лингвистике, Владимиру Фещенко есть на что ссылаться, рассказывая американцам о русских экспериментах. В России в последнее время появилось много переводов американской поэзии, но пока много и пробелов, например, очень мало говорят об одном из основателей семиотики Ч.С. Пирсе. Но, во всяком случае, русская литература вышла из изоляции, где в значительной степени находилась при советском режиме, в мир взаимосвязей. Будем надеяться, что загнать ее обратно не получится, и будет развиваться новая свободная речь.

ЛИТЕРАТУРА

От «Черной горы» 2022 — От «Черной горы» до «Языкового письма»: антология новейшей поэзии США / ред.-сост. Я. Пробштейн, В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

Приключения 2013 — Приключения нетоварища Кемминкза в Стране Советов: Э.Э. Каммингс и Россия / сост., вступит. ст., пер. с англ., коммент. В.В. Фещенко и Э. Райт. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.

Пробштейн 2022 — *Пробштейн Я.* Влияние европейской и русской литературы на Второй американский авангард // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 51–65.

Трансатлантический авангард 2018 — Трансатлантический авангард: англо-американские литературные движения (1910–1940). Программные документы и тексты / сост. и автор вступ. ст. В.В. Фещенко. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.

Фещенко 2009 — *Фещенко В.В.* Лаборатория логоса: языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянских культур, 2009.

Фещенко 2018а — *Фещенко В.В.* Литературный авангард на лингвистических поворотах. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.

Фещенко 2018б — *Фещенко В.* Лондон–Нью-Йорк–Париж: трансатлантические рейсы англоязычного авангарда // Трансатлантический авангард:

англо-американские литературные движения (1910–1940). Программные документы и тексты / сост. и автор вступ. ст. В.В. Фещенко. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 9–101.

Фещенко 2022 — *Фещенко В.* Я=з=ы=к как таковой: пятьдесят лет языкового письма в США // От «Черной горы» до «Языкового письма»: антология новейшей поэзии США / ред.-сост. Я. Пробштейн, В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 356–374.

Фещенко, Райт 2013 — *Фещенко В., Райт Э.* Американское Я и советское Мы: Э.Э. Каммингс и его роман-травелог о Советской России // Приключения нетоварища Кемминкза в Стране Советов: Э.Э. Каммингс и Россия / сост., вступит. ст., пер. с англ., коммент. В.В. Фещенко и Э. Райт. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 7–99.

Фещенко, Коваль 2014 — *Фещенко В.В., Коваль О.В.* Сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014.

REFERENCES

Feshchenko 2022 — Feshchenko, Vladimir V. “Ja=z=y=k kak takovoi: piat'desiat let iazykovogo pis'ma v SShA” [“L=a=n=g=u=a=g=e as such: Fifty years of Language Writing in the USA”]. In *Ot “Chernoi gory” do “Iazykovogo pis'ma”: Antologiia noveishei poezii SShA* [*From “Black Mountain” to “Language Writing”: An Anthology of the Latest Poetry of the USA*], edited by Ian Probshtein, and Vladimir Feshchenko, 356–374. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. (In Russ.)

Feshchenko 2009 — Feshchenko, Vladimir V. *Laboratoriia logosa: Iazykovoi ieksperiment v avangardnom tvorchestve* [*Laboratory of Logos: A Language Experiment in Avant-Garde Creativity*]. Moscow: Iazyki slavianskih kul'tur Publ., 2009. (In Russ.)

Feshchenko 2018a — Feshchenko, Vladimir V. *Literaturnyi avangard na lingvisticheskih povorotah* [*The Literary Avant-Garde at Linguistic Turns*]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2018. (In Russ.)

Feshchenko 2018b — Feshchenko, Vladimir V. “London–N'iu-Jork–Parizh: Transatlanticheskie reisy angloiazychnogo avangarda” [“London–New York–Paris: Transatlantic Flights of the English–Speaking Avant-garde”]. In *Transatlanticheskii avangard: Anglo-amerikanskie literaturnye dvizheniia (1910–1940). Programmnye dokumenty i teksty* [*The Transatlantic Avant-Garde: Anglo-American Literary Movements (1910–1940). Flagship Documents and texts*], edited by Vladimir V. Feshchenko, 9–101. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2018. (In Russ.)

Feshchenko, Koval' 2014 — Feshchenko, Vladimir V., and Oleg V. Koval'. *Sotvorenie znaka: ocherki o lingvoiestetike i semiotike iskusstva* [*The Creation of the Sign: Essays on the Linguoesthetics and Semiotics of Art*]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2014. (In Russ.)

Feshchenko, Rait 2013 – Feshchenko Vladimir, and Emily Rait. “Amerikanskoe Ia i sovetskoe My: E.E. Cummings i ego roman-travelog o Sovetskoi Rossii” [“The American Me and the Soviet We: E.E. Cummings and his Travelogue Novel about Soviet Russia”]. *Prikliucheniia netovarishcha Kemminkza v Strane Sovetov: E.E. Cummings i Rossiia* [*The Adventures of the Non-comrade Kemminks in the Land of the Soviets: E.E. Cummings and Russia*], edited by Vlsdimir V. Feshchenko and Emily Rait, 7–99. St. Petersburg.: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2013. (In Russ.)

Ot “Chernoj gory” 2022 — *Ot “Chernoi gory” do “Iazykovogo pis'ma”: Antologiia noveishei poezii SShA* [*From “Black Mountain” to “Language Writing”: An Anthology of the Latest Poetry of the USA*]. Edited by Ian Probshtein, Vladimir Feshchenko. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. (In Russ.)

Prikliucheniia 2013 — *Prikliucheniia netovarishcha Kemminkza v Strane Sovetov: E.E. Cummings i Rossiia* [*The Adventures of the Non-comrade Kemminks in the Land of the Soviets: E.E. Cummings and Russia*]. Edited by Vladimir V. Feshchenko and Emily Rait. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropesikogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2013. (In Russ.)

Probshtein 2022 — Probshtein, Ian. “Vliianie evropeiskoi i russkoi literatury na Vtoroi amerikanskii avangard” [“European and Russian Literature and the Poets of the Second American Avant-Guard / The New York School”]. *Literature of the Americas*, no. 12 (2022): 51–65. (In Russ.)

Transatlanticheskii avangard 2018 — *Transatlanticheskii avangard: Anglo-amerikanskie literaturnye dvizheniia (1910–1940). Programmnye dokumenty i teksty* [*The Transatlantic Avant-Garde: Anglo-American Literary Movements (1910–1940). Flagship Documents and Texts*]. Edited by Vladimir V. Feshchenko. St. Petersbirg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2018. (In Russ.)

© 2024, А.М. Уланов

Дата поступления в редакцию: 11.12.2023
Дата одобрения рецензентами: 10.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Aleksandr M. Ulanov

Received: 11 Dec. 2023
Approved after reviewing: 10 May 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Рецензия на книгу
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-434-444
https://elibrary.ru/GCFLSA
УДК 821.111(73).0

Наталия ПОЛОСИНА

СЕКРЕТЫ ВЕРТИКАЛЬНОГО ИСКУССТВА. ОКСФОРДСКИЕ ЛЕКЦИИ САЙМОНА АРМИТИДЖА О ПОЭЗИИ

(*Simon Armitage*. A Vertical Art. On Poetry. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2022. 360 p.)

Аннотация: «Вертикальное искусство. О поэзии» — это сборник литературных эссе поэта-лауреата Великобритании Саймона Армитиджа, основанных на серии лекций, которые были прочитаны автором в качестве профессора поэзии в Оксфорде. Сквозная идея книги — теория поэзии как «вертикального искусства», развернутая в практическом ключе для чтения широко круга британских и американских авторов преимущественно второй половины XX — начала XXI вв., однако с экскурсами в литературное прошлое. «Вертикальность» — свойство поэтической формы, активно работающей с читательским воображением и восприятием, потребность во внутренней организации через противопоставление себя аморфности белого листа и самоограничение в выборе средств, которые визуально и фонетически создают ритмический рисунок в отличие от «горизонтальности» экстенсивной прозы. Ритмический рисунок понимается в книге расширительно как взаимодействие на разных уровнях ясности/уклончивости, звука/умолчания, знака/пробела. Рассуждения о поэзии касаются и литературных институций, в частности современной американизированной модели отношений между поэтом и университетами в рамках программ творческого письма. Помимо канонических фигур «Американского ренессанса» (У. Уитмен, Э. Дикинсон), в поле зрения Армитиджа — американские поэты Э. Бишоп, Р. Лоуэлл, А.Р. Эммонс, У.Х. Оден, Том Ганн, Боб Дилан, Дж. Райт, Ф. Райт, М. Донахи, К. Янг.

Ключевые слова: Саймон Армитидж, Оксфордский университет, англоязычная поэзия, поэтическая форма, Э. Бишоп, Боб Дилан, Том Ганн, рецензия.

Информация об авторе: Наталия Кирилловна Полосина, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0005-6165-888X. E-mail: NETalie@yandex.ru.

Для цитирования: *Полосина Н.К.* Секреты вертикального искусства. Оксфордские лекции Саймона Армитиджа о поэзии // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 434–444. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-434-444

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024)

Literature of the Americas, no. 16 (2024)

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Book Review
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-434-444
https://elibrary.ru/GCFLSA
UDC 821.111(73).0

Natalia POLOSINA

SECRETS OF VERTICAL ART. OXFORD LECTURES ON POETRY BY SIMON ARMITAGE.

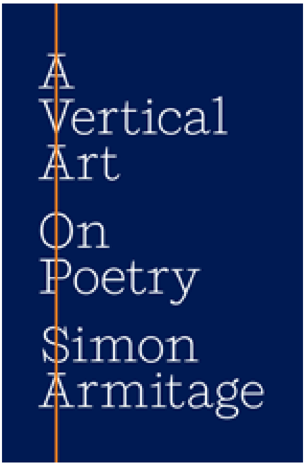
(Armitage, Simon. *A Vertical Art. On Poetry*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2022. 360 p.)

Abstract: *A Vertical Art. On Poetry* is a collection of essays in literary criticism by Simon Armitage, Poet Laureate of Great Britain, who based them on a series of his lectures delivered as Oxford Professor of Poetry. The framework of the book is a practice-oriented theory of poetry as a "vertical art" applied to reading a wide range of British and American authors mostly from the mid-20th century up to the present day, but reaching from time to time into the literary past. "Verticality" is a quality of poetic form that is actively engaging reader's imagination and perception. It implies a demand for inner organization resisting the formlessness of a white page and self-restraining while choosing its own means. The result is a rhythmic pattern, both aural and visual, much unlike the "horizontalness" of extensively growing prose. The rhythmic pattern here is a broad definition covering an interplay between the lucid and the indirect, the sound and the silence, the sign and the gap on various levels. Discussing poetry in the book also involves literary institutions, in particular the contemporary Americanised model of interaction between the poet and the academia through creative writing courses. Apart from the canonical figures of American Renaissance (W. Whitman, E. Dickinson), Armitage's perspective on American poetry includes E. Bishop, R. Lowell, A.R. Ammons, W.H. Auden, Thom Gunn, Bob Dylan, J. Wright, F. Wright, M. Donaghy, K. Young.

Keywords: Simon Armitage, Oxford University, British and American poetry, poetic form, E. Bishop; Bob Dylan; Thom Gunn, review.

Information about the author: Natalia K. Polosina, PhD in Philology, Senior Lecturer, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid. org/0009-0005-6165-888X. E-mail: NETalie@yandex.ru.

For citation: Polosina, Natalia. "Secrets of Vertical Art. Oxford Lectures on Poetry by Simon Armitage." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 434–444. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-434-444



В 2021 г. издательство “Faber&Faber”, а вслед за ним в 2022 г. издательство Принстонского университета опубликовало книгу «Вертикальное искусство. О поэзии» — лекции Саймона Армитиджа, ныне действующего поэта-лауреата Великобритании, которые он читал в качестве оксфордского профессора поэзии в течение четырех лет, начиная с 2015 г.[1] Полушутливо замечая, что, согласно неписаным правилам хорошего тона, говорить о собственной поэзии в таких случаях считается неприличным, Армитидж пользуется правом реализовать свою творческую субъективность в иной форме. От лекции к лекции он весьма прихотливо выбирает имена и расставляет акценты, но вся книга в целом создает у читателя подвижное и многообразное представление об англоязычной поэзии второй половины XX в.

Сквозь разноголосицу биографий, репутаций, самоидентификаций, творческих стратегий проступает общность, связанная с языком и традицией, как ближней, так и дальней. К этой общности в равной мере принадлежат английские поэты — Филип Ларкин (Philip Larkin), Тед Хьюз (Ted Hughes), Элизабет Дженнингз (Elizabeth Jennings), Джеффри Хилл (Geoffrey Hill), Селайма Хилл (Selima Hill); американские поэты — Элизабет Бишоп (Elizabeth Bishop), Арчибалд Рэндолф Эммонс (Archibald Randolph Ammons), Боб Дилан (Bob Dylan), Джеймс Райт (James Wright), Франц Райт (Franz Wright), Уистен Хью Оден (Wystan Hugh Auden), Роберт Лоуэлл (Robert Lowell), Кевин Янг (Kevin Young); англо-американские поэты — Том Ганн (Thom Gunn), Майкл Донахи (Michael Donaghy); ирландские поэты — Шеймас Хини (Seamus Heaney), Шинейд Морриси (Sinead Morrisey); шотландские поэты — Даглас Данн (Douglas Dunn), Джордж Макей Браун (George Mackay

[1] Отечественный читатель мог познакомиться с поэтическим творчеством Армитиджа по двум небольшим подборкам стихотворений: *Армитидж С.* Песни Саймона / пер. с англ. В. Светлосанова // Новая Юность. 2007. № 4 (79). https://magazines.gorky.media/nov_yun/2007/4/pesni-sajmona.html; Саймон Армитидж в переводе Марии Галиной и Аркадия Штыпеля // Воздух. 2017. № 1. http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2017-1/armitage/

Brown). Традицию Армитидж понимает не как последовательную смену литературных форм или нарастание некоего художественного качества, а синхронно, как причудливый узор языка, который под определенным углом зрения соединяет героев книги с современниками (Алленом Гинзбергом и битниками) и поэтами других эпох — Т. Харди, Т.С. Элиотом, Уитменом, Дикинсон, Вордсвортом, а дальше — Милтоном, Донном, Спенсером, Чосером. Несколько выделяется лекция, посвященная среднеанглийской поэме «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь», — Армитиджу принадлежит перевод этого классического текста на современный английский язык, как и перевод другого памятника той же эпохи, поэмы «Жемчужина».

Таким образом, читатели имеют то преимущество перед слушателями оксфордских лекций, что могут охватить книгу как целое. Однако, по мысли автора, превращаясь из устного в письменный жанр, одиннадцать литературных эссе, обрамленные вступлением и кодой, должны сохранить непосредственность интонации и эмоциональный настрой, присущие живому общению с аудиторией, чтобы «воспеть (по-уитменовски, to celebrate. — *Н.П.*) поэзию, которой я [Саймон Армитидж] восхищаюсь, имея возможность разделить воодушевление и страсть с теми, кто пришел меня послушать». Возводя поэзию (скорее мифологически, чем исторически) к самым истокам членораздельного высказывания, Армитидж призывает: «только сохраняя в живых те фундаментальные принципы и техники поэзии, которые отличают ее от других форм письма, мы сможем прикоснуться к истокам сознания, способного изъясняться, или, иными словами, получим наилучший инструмент, чтобы найти словесное выражение нашего существования» [x][2].

Выполнение благой задачи, однако, осложняется положением поэзии в современном мире издательств, университетов, литературных премий и фестивалей. Позицию британского поэта, прекрасно знакомого с реалиями этого мира, можно назвать иронической. Его энтузиазм сочетается с сомнением, насколько поэзия и все, что с ней связано: и сочинение, и чтение, и критика — сохраняет свой потенциал перед лицом коммерческих и корпоративных интересов.

Так, в одиннадцатой лекции «Когда я слушал ученого астронома», чье название заимствовано у Уитмена, Армитидж описывает положение поэта в рамках институциональной модели, которая

[2] Здесь и далее страницы рецензируемой книги указаны в квадратных скобках.

характерна для США и активно развивается в Великобритании. Набирающие популярность курсы творческого письма (creative writing) в университетах — это точка пересечения рынка образовательных услуг и литературного рынка, где «продавцы» (университеты) и «потребители» (студенты) встречаются с «производителями» (писатели и поэты), которые для защиты своих интересов объединяются в огромную профсоюзную организацию — «Ассоциацию писателей и программ творческого письма» (Association of Writers and Writing Programs, AWP).

> Ассоциация — это воплощение поэзии-как-индустрии в состоянии перепроизводства и наглядное доказательство (если оно вообще требуется), что число заинтересованных в написании чего-либо намного превышает число готовых это прочитать [282].

В такой институционализации поэты нуждаются больше, чем писатели, потому что для них основной источник дохода — книгоиздание — гораздо менее надежен. Творческое письмо в целом и поэзия в частности уподобляется другим университетским дисциплинам — возникают специализированные кафедры, ориентированные на самовоспроизводство, произведенный продукт должен отвечать стандартам академической политики (выразителен неологизм “REF-able” от аббревиатуры, означающей британскую систему оценки качества университетских исследований — Research Excellence Framework, REF). Армитидж выступает сторонником компромиссного варианта: штатным должностям и структурным подразделениям следует предпочесть формат стипендий, «гостевых» приглашений и совместительства, чтобы сделать отношения между поэтом и университетом более гибкими и открытыми для мира за пределами кампуса.

О превратностях литературной конъюнктуры Армитидж рассуждает и в пятой лекции «Нам надо поговорить о Роберте: Боб Дилан и Нобелевская премия по литературе». Открыто выражая свое критическое отношение к решению Нобелевского комитета в 2016 г., британский поэт протестует против подмены понятий: «феномен Дилана» — это обязательное соединение поэзии с музыкой и исполнением, в то время как литературные достоинства самого по себе текста весьма скромны. Подтверждением служит анализ песни «Одинокая смерть Хетти Кэрролл» (“The Lonesome Death of Hattie Carroll”, 1963) — одной из самых знаменитых политических песен Дилана,

основанной на истории о том, как чернокожая официантка дорогого отеля в Балтиморе умерла после побоев, которые ей в пьяном виде нанес богатый белый посетитель. Сам по себе непритязательный текст не может создать того сильного эффекта сопричастности и призыва к справедливости, что сохраняется полвека спустя после оглушительного успеха песни. Важен невербальный аспект: элементы вальсового размера — преступник и жертва, таким образом, становятся участниками леденящего *danse macabre*; ритм гитарной аранжировки — ускоряясь и намеренно сбиваясь, он приближает кульминацию и своего рода озарение (epiphany), которая музыкально выражается короткой и пронзительной нотой соль.

Тем не менее в лекциях Армитиджа сами по себе конъюнктурные интересы не показаны как источник зла. Пагубно то, каким образом литературная «ярмарка тщеславия» эксплуатирует тенденции, изначально заложенные в поэтическом искусстве *per se*: с одной стороны, стремление к простоте, однозначности, непосредственности эффекта, а с другой — установку на смысловую перенасыщенность, усложнение, герметичность. Как «демократическая» апелляция к широкой массе, так и «элитарность», льстящая кругу избранных, находят своего потребителя и приносят символическую и материальную выгоду, но любое доведение до крайности, по мысли британского поэта, непродуктивно. Поэзия жила и живет благодаря тому, что противоположные тенденции взаимодействуют и взаимно обогащают друг друга — каждый раз по-новому в творчестве того или иного поколения, отдельного автора, в пределах конкретного текста.

Именно против злоупотребления крайностями выступает Армитидж, когда, оформляя коду книги в виде 95 тезисов, примеряет на себя роль нового Мартина Лютера. Отмечу, что, несмотря на хорошо различимую в тексте интонацию самоиронии, у читателя не может не возникнуть вопроса о том, насколько серьезна эта религиозная параллель и где тот момент, когда поэт-лауреат и оксфордский профессор поэзии будет готов на свой лад сказать «На том стою и не могу иначе». О творческом потенциале противоположностей он рассуждает метафорами — их «естественнонаучное» происхождение заставляет вспомнить о том, что автор лекций учился на географическом факультете. Поэзия — это «равноденствие» (equilux), т. е. баланс между «дневным», понятным, и «ночным», побуждающим к догадке; это «полупроводник» (semiconductor), т.е вещество, которое, если уподобить коммуникацию передаче электрического тока, регулирует

процессы проводимости (доступности) и сопротивления (уклончивости); это «теневой язык» (shaded language) в том смысле, в котором говорят о теневой штриховке на физической карте: как тень служит созданию рельефа, так в поэзии умолчание, неска́занное — тень, отброшенная произнесенным словом, — придает сказанному объем и перспективу.

В этом контексте развертывается главная метафора, своего рода *master metaphor*, вынесенная в заглавие книги, — «вертикальное искусство».

> … поэзия — это вертикальное искусство, чья вертикальная ориентация начинается с организованных окончаний строк и рассчитанных интервалов. Избавляясь от формы и формул, не имея основательного каркаса или «лесов», чтобы поддерживать ее структуру, поэзия в последнее время — по духу, по крайней мере — тяготеет к горизонтальной ориентации прозы. Под этим я понимаю менее стесненное существование, которое развертывается в неограниченном пространстве. Необходимость в «подпорках» привела к тому, что интригующие эффекты формы уступили место специализированному знанию — сомнительная замена, потому что воздействие речевой структуры, каким бы уклончивым оно ни было, вовлекает и занимает как слух, так и зрение, а апелляция к знанию для немногих, ограничение понимания, скорее, отчуждают и отталкивают [272–273].

«Вертикальность» — фундаментальная потребность поэзии во внутренней организации через противопоставление себя аморфности белого листа. Это предполагает самоограничение в выборе средств, визуально и фонетически создающих ритмический рисунок в отличие от экстенсивной прозы. Из поколения в поколение декларируя освобождение от оков рифмы и метра, канонов стиля и жанра, современный поэт не только приближается к читателю, но и рискует удалиться от него: страх утратить свою («вертикальную») идентичность перед лицом прозы приводит к тому, что на смену ограничениям формы приходит установка на заведомую темноту, «эксклюзивность» предмета.

По большей части лекции построены на анализе эстетических эффектов того или иного ритмического рисунка, который следует понимать максимально широко. В качестве развернутого примера можно привести вторую лекцию «Осторожно, разрыв! Пропуск, отрицание и “последнее откровение об ужасающем Ничто”», которая посвящена взаимодействию произнесенного/подразумеваемого,

звука/молчания, знака/пробела. Незначительный факт из области массовой культуры — хитом книжных продаж на Рождество 2015 г. стали книги для раскрашивания по номерам — служит Армитиджу отправной точкой для рассуждения о человеческой способности использовать пустоту как ресурс и стимул для воображения. Делая шаг от тривиального к возвышенному, он вспоминает заупокойную службу по Теду Хьюзу в 1999 г., где самым сильным впечатлением был контраст между тишиной, царившей в огромном Вестминстерском аббатстве, и трансляцией аудиозаписи, на которой Хьюз читал Шекспира, — своего рода «объективный коррелят» экзистенциального переживания присутствия и пустоты.

В стихотворениях Майкла Донахи и Джеймса Райта автора интересует, как социальные конвенции, порождая неуверенность, смущение, стыд, приводят к умолчаниям, которые в свою очередь выражают себя в сверхсемиотизированных невербальных жестах. У Донахи это пробел в скобках, отсылающий к шраму от татуировки на теле девушки («Ливерпуль», “Liverpool”). У Райта — вдвойне бестактные вопросы неприкаянного замерзшего героя: попросив у такого же бедного, как и он сам, попутчика денег на проезд, он спрашивает, почему у того вместо кисти — протез. Эмоциональная кульминация — жест, который предполагает передачу не только мелких монет, но и многозначного “it”, коннотирующего спонтанную и мимолетную форму общности (название стихотворения “Hook” также многозначно — это и дословно «крюк» как протез, и глагол, означающий «цеплять», «связывать»).

Суггестивный потенциал умолчания, функционирующий с помощью графической организации текста, позволяет вместе говорить об Эмили Дикинсон с ее знаменитыми «тире» и о современном афроамериканском поэте Кевине Янге, который экспериментирует с блюзовыми ритмами в поэзии. Армитидж отмечает, что раньше считал «тире» Дикинсон неким универсальным знаком — возможностью пренебречь тонкостями пунктуации и таким образом «ускорить» (expedite) движение к смысловой и эмоциональной развязке. Однако со временем он стал воспринимать тире как нечто «трансцендентное» (transcendent), используя это слово, по-видимому, в этимологическом смысле «пересечения границы»:

> …возвышенная форма нотной записи, создающая мгновенные паузы; маленькие скачки и кульбиты; удары крыльев; легкие, как ветер,

> заминки понимания; полеты на крошечном ковре-самолете; или же микроскопические путешествия на ладони поэта, во время которых читатель скользит от одной идее к другой, едва касаясь пола… [49].

В элегии Янга «Песня тростника» (“Reed Song”) образность (смерть от воды — тростник на берегу — духовой инструмент — траурная мелодия) в полной мере соответствует форме: отступы и переносы со строки на строку, которые разбивают одну фразу на неравномерные фрагменты, уподобляются паузам, необходимым для вдоха и исполнения песни.

С американскими поэтами соседствует английская поэма XIV в. «Жемчужина» — текст, по мысли Армитиджа, *par excellence* посвященный работе воображения в ситуации значимого отсутствия. Символически эту ситуацию воплощает образ сияющего водного потока, одновременно прозрачного и непреодолимого для главного героя, который страстно желает обрести утраченное сокровище — прекрасную жемчужину.

Не все лекции — это вязь неожиданных ассоциаций между самыми разными поэтами: так, седьмая лекция представляет собой своего рода этюд к портрету Элизабет Бишоп, а шестая — такой же этюд к двойному портрету Тома Ганна и Теда Хьюза. Художественная структура, или ритмический рисунок, которому посвящена седьмая лекция, — уподобление (simile): Армитидж стремится показать, как базовая когнитивная и лингвистическая операция характеризует индивидуальную манеру конкретного поэта. Заглавие “Like, Elizabeth Bishop”, которое нельзя адекватно перевести на русский язык, обыгрывает омонимию английского слова “like” в значении «подобия» и «субъективного положительного отношения» и одновременно функционирование слова в качестве дискурсивного маркера. Не без улыбки ссылаясь на собственные подсчеты, Армитидж утверждает, что Бишоп употребляет “like” едва ли не в каждом стихотворении и, более того, устанавливает сходство так, чтобы символически уменьшить исходный объект, сделав его не только более понятным, но и более располагающим (likeable). Затрудняюсь сказать, знаком ли автор лекций с классическими опытами подобного анализа, например, с рассуждениями Р. Якобсона о Пастернаке, поэте метонимии, и Маяковском, поэте метафоры, в «Заметке о прозе поэта Пастернака», однако, попытка представить Бишоп «поэтом уподобления», а точнее «поэтом слова *like*», выглядит не более чем любопытной заявкой. Остается не

вполне понятным, почему в трех выбранных для анализа стихотворениях — «В приемном покое» (“In the Waiting Room”), «Броненосец» (“The Armadillo”), «Единственное искусство» (“One Art”) — именно “like” позволяет понять смысл целого, притом что попутно автор делает несколько действительно интересных наблюдений, например, о теме военного насилия, которая проступает в неожиданных контекстах (сюжет об одиноком ребенке — «В приемном покое»; описание экзотического праздника в Новом Свете — «Броненосец»).

Более последовательна лекция «“Ястребы и голуби”: хищник и восхищение в стихотворениях Тома Ганна и Теда Хьюза», возможно, потому что в данном случае предмет анализа конкретнее — образ хищной птицы, который служит ключом к творческой самоидентификации обоих поэтов. Опираясь на известные биографические обстоятельства — принадлежность к послевоенному поколению, экзистенциальная серьезность в отношении к делу поэта, неприятие сентиментальности и исповедальности, громкий литературный успех в сочетании с глубоко скрываемой личной драмой, – автор лекции интерпретирует три стихотворения: «Сокольник и ястреб» (“Tamer and Hawk”) Тома Ганна, «Ястреб под дождем» (“Hawk in the Rain”) и «Ястреб на макушке дерева» (“Hawk Roosting”) Теда Хьюза. Ястреб — воплощенное превосходство над всем «слишком человеческим», физически совершенный носитель воли к действию и одновременно участник изощренной игры любви и подчинения («Сокольник и ястреб»), жертва превосходящей природной силы и объект человеческого восхищения и злорадства («Ястреб под дождем»). Для Армитиджа интригующая амбивалентность этого образа указывает на особую категорию поэзии и поведения — «кодекс мужественности», который на самом деле был механизмом посттравматической защиты (самоубийство матери, когда Ганн был подростком; самоубийство Сильвии Плат, первой жены Хьюза).

Подводя итог, можно сказать, что книга Армитиджа принадлежит к жанру рассуждений поэта о поэтах и положении поэзии, как, например, «Священный лес» Т.С. Элиота, «Рука красильщика» У.Х. Одена или «Меньше единицы» И.А. Бродского. Вместе с тем она, безусловно, отражает мировоззрение своей эпохи: так, автор не мыслит в категориях литературного канона, как это делал Элиот, говоря о Шекспире и Данте, а по отдельным замечаниям (если не на уровне магистральной темы, то скорее «в фоновом режиме») хорошо различимо, как работает своего рода контроль за гендерными и коло-

ниальными предрассудками. Интерес книге сообщает авторская харизма — английское чувство юмора, манера соединять личный опыт и литературную эрудицию, но, пожалуй, главное, что импонирует читателю, можно назвать доверием к логосу — оптимистический тон в отношении возможностей коммуникации, внимание к принципам и техникам поэтической речи, желание каждый раз по-разному интерпретировать эффекты литературной формы.

© 2024, Н.К. Полосина
Дата поступления в редакцию: 10.05.2024
Дата одобрения рецензентами: 21.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Natalia K. Polosina
Received: 10 May 2024
Approved after reviewing: 21 May 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

Литература двух Америк. 2024. № 16. *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Обзорная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-445-451
https://elibrary.ru/GCGAZI
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Елена ОГНЕВА

ЛИТЕРАТУРА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ НА ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ МГУ: НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Аннотация*:* Обзор посвящен основным темам и событиям международной конференции, организованной кафедрой иберороманского языкознания на филологическом факультете МГУ — «Вторым латиноамериканским чтениям» (23–24 ноября 2023 г.). Работа конференции проходила на двух пленарных заседаниях и в четырех специализированных секциях, одна из которых была посвящена исключительно литературе Латинской Америки. Всего было заслушано 52 доклада, охватывающих широкий круг проблем латиноамериканистики, включающий как лингвистические, так и литературоведческие, культурологические, искусствоведческие и исторические ее аспекты. На пленарные заседания были вынесены доклады о значительных явлениях и общих тенденциях развития культуры Латинской Америки — таких как закономерности формирования латиноамериканской картины мира, появление национальной школы художественного перевода в Мексике, генезис и становление аболиционистской прозы на Кубе. На секционных заседаниях освещались частные аспекты литературы континента — вопросы индивидуальной поэтики, история создания отдельных произведений, художественных типов и жанров, а также интересные примеры культурных связей между нашей страной и Латинской Америкой. Выступления докладчиков, как правило, сопровождались красочными презентациями, а встреча завершилась концертом латиноамериканской музыки.

Ключевые слова: научная конференция, латиноамериканские чтения, литература Латинской Америки, история культуры, художественный код, латиноамериканская картина мира.

Информация об авторе: Елена Владимировна Огнева, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https//orcid.org/0009-0000-2884-940X. E-mail: ognelen@hotmail.com.

Для цитирования: *Огнева Е.В.* Литература Латинской Америки на филологическом факультете МГУ: научная жизнь // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 445–451. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-445-451

Literatura dvukh Amerik, no. 16 (2024) *Literature of the Americas,* no. 16 (2024)

Rewiev Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-445-451
https://elibrary.ru/GCGAZI
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Elena OGNEVA

LITERATURE OF LATIN AMERICA AT THE PHILOLOGICAL FACULTY OF MOSCOW STATE UNIVERSITY: ACADEMIC LIFE

Abstract: The review is devoted to the main topics and events of the international conference organized by the Department of Ibero-Roman Linguistics at the Faculty of Philology of Moscow State University — "The Second Latin American Readings" (November 23–24, 2023). The work of the conference took place in two plenary sessions and four panels, one of which was devoted exclusively to the literature of Latin America. A total of 52 papers were presented, covering a wide scope of problems of Latin American studies, including linguistic, literary, cultural, art, and historical aspects. The plenary sessions included reports on significant phenomena and general trends in the development of Latin American culture, such as the characteristics of the Latin American world view formation in literature, the emergence of a national school of artistic translation in Mexico, and the genesis and formation of abolitionist prose in Cuba. The panels shed light on specific aspects of the continent's literature: issues of individual poetics, the history of individual works, artistic types and genres, as well as illuminating examples of cultural ties between our country and Latin America. The papers were chiefly accompanied by vivid presentations, and the meeting ended with a concert of Latin American music.

Keywords: scholarly conference, "Latin American Readings", literature of Latin America, history of culture, artistic code, Latin American image of the world.

Information about the author: Elena V. Ogneva, PhD in Philology, Leading Researcher, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, bldg. 51, 119991, Moscow, Russia. ORCID ID: https//orcid.org/0009-0000-2884-940X. E-mail: ognelen@hotmail.com.

***For citation*:** Ogneva, Elena. "Literature of Latin America at the Philological Faculty of Moscow State University: Academic Life." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 445–451. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-445-451

Проблематика, связанная с изучением литературы Латинской Америки, традиционно рассматривается на международных и всероссийских конференциях, которые проводятся на филологическом факультете МГУ раз в два года: Иберо-романской, Романской и конференции «Лики ХХ века». Однако там латиноамериканистика является лишь составной частью обширного круга обсуждаемых вопросов. Поэтому в 2021 г. по инициативе кафедры иберо-романского языкознания была заложена новая традиция — раз в два года приглашать отечественных и зарубежных латиноамериканистов на специализированный форум.

Первые чтения собрали вместе коллег из Москвы, Петербурга, Перми, Ставрополя, Минска, Колумбии, Бразилии, а также выпускников филологического факультета, стажирующихся за рубежом — в научных центрах Марселя, Гренобля, Барселоны. Решено было проводить эти научные встречи на постоянной основе, и 23–24 ноября 2023 г. состоялась Вторая международная конференция «Латиноамериканские чтения».

Открывая первое пленарное заседание, профессор Ю.Л. Оболенская, заведующая кафедрой иберо-романского языкознания, зачитала приветственное слово участникам от имени Чрезвычайного и Полномочного Посла Многонационального Государства Боливия в Российской Федерации Марии Луисы Рамос Урсагасте. Госпожа Посол, получившая в свое время образование в нашей стране, с энтузиазмом поддержала участников форума в их стремлении укреплять культурные и научные связи с Латинской Америкой.

В рамках пленарного заседания состоялась презентация обновленного журнала «Ибероамериканские тетради», издающегося МГИМО МИД РФ. Его главный редактор Е.В. Астахова рассказала, что издание входит в перечень ВАК, и продемонстрировала три первых номера 2023

года, подчеркнув, что теперь журнал прежде всего будет посвящен вопросам культурологии, языка и литературы.

На пленарном заседании прозвучали доклады, затрагивающие как лингвистическую, так и литературоведческую проблематику. Литературе Латинской Америки были посвящены три из них. Так, Ю.Л. Оболенская рассказала о роли классика мексиканской литературы Альфонсо Рейеса Очоа в создании национальной школы академического перевода. В основу доклада легло изучение многогранного творчества мексиканского писателя, философа и филолога А. Рейеса (1889–1959), ставшего, по выражению Ю.Л. Оболенской, не только создателем школы академического перевода в Мексике, но и «катализатором» переводческого процесса в стране. Его дружба с Борхесом, переводы «Илиады», Джейн Остен, Честертона — и интерес к Чехову, сотрудничество с Николаем Тасиным позволяют судить о Рейесе не только как о хрестоматийном исследователе «национальной мексиканской души», каким он обычно предстает в историях литературы.

Профессор Южного федерального университета М.В. Зеликов в своем докладе выявил «возможный сервантесовский след», говоря о фигуре автора и авторском голосе в работах Г. Гарсиа Маркеса.

В докладе Е.В. Огневой (филологический факультет МГУ) «Роман “Саб” Г. Гомес де Авельянеды и аболиционистская проза на Кубе» шла речь о генезисе и формировании аболиционистской литературы, ставился вопрос о ее самобытности, рассматривалась проблема взаимного творческого влияния кубинских писателей, объединенных общим интересом к теме рабовладения. Автор доклада предложила пересмотреть многие устоявшиеся стереотипы восприятия кубинской классики XIX в., связанные с аболиционизмом.

В рамках «Латиноамериканских чтений» проходила работа четырех специализированных секций, две из которых были посвящены изучению национальных вариантов языков Латинской Америки и методике преподавания, а две — литературе и культуре континента.

Секцию литературы открыли доклады молодых ученых, изучающих историю литературных связей нашей страны и Латинской Америки. Основанные на архивных изысканиях и представляющие малоизвестные или вовсе неизвестные материалы, эти сообщения вызвали большой интерес и оживленную дискуссию. Так, В.Ю. Попова (ИМЛИ РАН) рассказала о советских травелогах латиноамериканских писателей 1920–1930-х гг., о «горизонтах ожиданий» латиноамериканских гостей, сочувствовавших «стране победившей революции», их впечатлениях и творческих планах. К.Р. Буйнова (МГИМО(У) МИД РФ) в докладе о латиноамериканском турне Евгения Евтушенко представила новые материалы о поездке поэта, состоявшейся в 1968 г., латиноамериканских встречах и творческих контактах поэта.

А.И. Елисеев (МГИМО(У) МИД РФ) выступил с докладом «Эволюция латиноамериканской идентичности — “от Ариэля к Калибану”». в своем исследовании он проследил за трансформацией «идентитарных концепций, рожденных из апелляций к литературным героям Шекспира». Доклад, основанный на изучении трудов Хосе Энрике Родо, Роберто Фернандеса Ретамара и Эме Сезэра, вызвал обсуждение, главной темой которого стала проблема латиноамериканской утопии.

Сообщение А.А. Еременко (РГГУ) «Психогеографический аспект урбанистической нарративности Х. Кортасара» было построено на материале анализа романа «62. Модель для сборки» (1968), где аргентинский писатель сочетает образы вымышленного и топографически-выверенного перемещения, следя за попытками персонажей сообща «создать город», некое фикциональное пространство.

Е.С. Коржукова (МГИМО(У) МИД РФ) выступила с сообщением «Тематико-стилистическое разнообразие современного мексиканского рассказа», описав принцип составления современных антологий короткой прозы и выявив ключевые топосы и мотивы, характерные для этих изданий: прошлое и память, нерасторжимость связей Европы и Латинской Америки, ценность исторического опыта.

Мексиканской литературе был посвящен и доклад М.К. Согомонян (РЭУ им Г.В. Плеханова) «Нарративные коды в сборнике новелл М. Пайно “Хмурые вечера”». Писатель-костумбрист (1810–1894), вошедший в историю латиноамериканской литературы как создатель

романа-фельетона, пикарески и авантюрного жанра, как выяснилось из сообщения, работал и в жанре малой прозы. Его повествовательная техника, «отформатированная» в романах, узнаваема и в новеллах из сборника «Хмурые вечера».

О.В. Мурашкина (РАНХиГС) выступила с обзорным докладом «Архетип гаучо в аргентинской культуре». Прослеживая генезис и эволюцию гаучо как персонажа аргентинской литературы, О.В. Мурашкина рассказала о том, как этот образ сложился в XIX в. в анонимных поэмах, поверьях, пословицах — а затем стал предметом пристального и всестороннего анализа (философского, этнографического, социологического) Д.Ф. Сармьенто, автора знаменитого жизнеописания Факундо Кироги (1845). Затем, подчернула докладчица, образ претерпел ряд метаморфоз в поэмах Хосе Эрнандеса и Рафаэля Облигадо, романтизировался, чтобы в XX в. превратиться в культурный миф в рассказах Борхеса.

А.А. Бахрушина (Государственный центральный театральный музей) в своем выступлении привлекла внимание слушателей к проблеме восприятия поэзии Пабло Неруды, художественным особенностям его переводов. Различные оттенки смыслов, интерпретации ключевых образов были рассмотрены при анализе стихии воды в LXX сонете чилийского поэта. Доклад вызвал живейший отклик, слушатели предлагали свои варианты прочтения различных элементов поэтики, аллюзий и реминисценций в стихотворении.

На втором пленарном заседании, посвященном закрытию конференции, выступил А.Ф. Кофман (ИМЛИ РАН). Его доклад «Некоторые особенности выстраивания латиноамериканской картины мира» вызвал огромный интерес. Он прозвучал как обобщение множества наблюдений и частных аспектов латиноамериканистики, затронутых в дни работы конференции, и, несомненно, стимулировал дальнейшие разработки и осмысление «латиноамериканского художественного кода». Действительно, практически каждый выступающий в той или иной мере обращал внимание на то, что латиноамериканская картина мира выстраивается в сопоставлении с европейской моделью культуры или с учетом «взгляда чужака» на себя. «Поиск своего в чужом», — подчеркнул А.Ф. Кофман, — «не единственный способ самоидентификации». По мнению исследователя, современная литература учитывает и «генетический опыт» первооткрывателей, мотив «изумления» той «чудесной реальностью», что когда-то открылась конкистадорам в Новом Свете.

Филологическая направленность «Латиноамериканских чтений», по замыслу устроителей, сочеталась с комплексным и многоаспектным подходом к культуре Латинской Америки. На конференции работала отдельная секция «Культура и цивилизация», где делились своими наблюдениями и результатами исследований киноведы, музыковеды и искусствоведы. Так, К.Э. Вильяк (СПб ИКТ) выступила с сообщением «К вопросу о тематической направленности речи персонажей латиноамериканских фильмов», а Л.В. Ростоцкая (ИЛА РАН) рассказала о бразильском кинематографе. Творческий путь замечательного мексиканского художника Карлоса Масиеля (род. 1952) стал темой доклада Н.А. Шелешневой-Солодовниковой (ИЛА РАН). А завершилась конференция в прямом смысле слова на мажорной ноте: В.Р. Доценко (ИЛА РАН) порадовал участников лекцией-концертом «Шедевры латиноамериканской камерно-симфонической музыки». Как и практически все доклады «Вторых латиноамериканских чтений», его лекция сопровождалась красочной презентацией.

Значительная часть материалов конференции была по традиции опубликована в XXI выпуске научных трудов «Вопросы иберо-романистики», выход которого в феврале 2024 г. посвящен предстоящему 270-летнему юбилею МГУ.

© 2024, Е.В. Огнева
Дата поступления в редакцию: 20.04.2024
Дата одобрения рецензентами: 12.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Elena V. Ogneva
Received: 20 Apr. 2024
Approved after reviewing: 12 May 2024
Date of publication: 25 Jun. 2024

IN MEMORIAM

Андрей Федорович Кофман

(17 августа 1954 — 16 мая 2024)

16 мая 2024 г. коллектив журнала «Литература двух Америк» — сотрудники редакции, члены редколлегии и редсовета — простился с Андреем Федоровичем Кофманом. Это факт, в который до сих пор трудно поверить и который невозможно принять. Андрей Федорович был одним из основателей нашего журнала, нашим наставником, соработником и старшим другом, тем, кто определял особый дух, стиль и почерк «ЛДА», сложившийся за прошедшие восемь лет. Все это время Андрей Федорович постоянно был рядом — писал для журнала, придумывал темы для журнальных рубрик, приводил авторов — коллег и учеников, безотказно и всегда доброжелательно рецензировал, редактировал, готовил к публикации материалы. Он в любой момент был готов дать совет, поддержать и ободрить в трудную минуту, предложить интересную, плодотворную идею. Его собственные статьи были украшением журнала.

Без него наш журнал уже не будет прежним. И все же мы будем продолжать наше дело, у истоков которого стоял Андрей Федорович. О нем вспоминают на страницах нашего журнала его коллеги и друзья. И мы всегда будем помнить о нем — с любовью и благодарностью.

ПАМЯТИ А.Ф. КОФМАНА

16 мая 2024 г. после тяжелой болезни ушел из жизни наш друг и коллега, один из создателей журнала «Литература двух Америк» Андрей Федорович Кофман. Он родился 17 августа 1954 г., и друзья, коллеги, ученики уже готовились отпраздновать его 70-летний юбилей, приурочив к нему выход новых работ по латиноамериканистике, выставку картин Андрея Федоровича (не многие знают, что он был профессиональным художником, с конца 1980-х регулярно участвовавшим в художественных выставках в Москве и за рубежом, его работы присутствуют в частных коллекциях!) и многое другое. Но вот не довелось...

Сказать, что отечественная латиноамериканистика понесла тяжелую утрату — еще ничего не сказать. Со смертью Андрея Федоровича образовалось огромное зияние, заполнить которое невозможно. И речь идет, конечно, не только об издательских планах, работе редколлегий журналов и ученых советов, деятельным и неутомимым участником которых он был до последнего дня, а о том месте в наших душах, которое не займет никто.

Когда-то Вера Николаевна Кутейщикова, «матриарха латиноамериканистики», как в своих мемуарах назвал ее Андрей Федорович, сказала о нем, тогда еще молодом аспиранте: «Андрей совмещает в себе три качества: талант, трудолюбие и такт». Она любила повторять, что эти «три Т» — сочетание, редкое в молодом исследователе. А он сохранил их на всю жизнь, позволяя знавшим его с молодости почти полвека следить за тем, как он идет по жизненному и творческому пути, и восхищаться масштабом его личности, силой характера, широтой интересов.

А.Ф. Кофман, выпускник кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ, поступил в университет в 1971 г. Ему посчастливилось учиться у выдающихся испанистов — Марии Луисы Гонсалес,

Эрнестины Иосифовны Левинтовой, Константина Валериановича Цуринова, Натальи Родионовны Малиновской. Выбор специальности — литературоведение — был сделан им сразу и безоговорочно.

Но при этом очень скоро Андрей стал студентом-легендой, разносторонние интересы которого выходили далеко за рамки узкой специальности. Его соученики вспоминают не только его увлеченность испаноязычной поэзией (он мог декламировать строфы Хорхе Манрике даже на овощебазе во время субботника), но и любовь к музыке (маленькие спонтанные концерты, где под гитару пели песни на стихи Лорки), к архитектуре (постоянный участник экскурсий в старинные русские городки, он немало мог рассказать об особенностях нарышкинского барокко, а в составе волонтерской группы участвовал в реставрации храма Покрова в Филях), любовь к рискованным путешествиям по дремучим лесам и рекам России.

Еще одно увлечение — фольклор — привело его к выбору темы кандидатской диссертации. Здесь сошлось все: латиноамериканский мир, песенное начало, художественные константы народного сознания. Это было поистине непаханое поле для исследователя, инструментарий вырабатывался им самостоятельно, прямо по ходу написания работы (примечательно, что А.Ф. Кофман был одним из весьма немногих аспирантов, которым «выпала честь» сдавать сразу два экзамена по специальности — по истории зарубежной литературы и по истории фольклора). В 1982 г. он блестяще защитил кандидатскую диссертацию «Художественное разнообразие песенных лирических жанров мексиканского фольклора». А параллельно им осваивался еще один, сопредельный мир — искусство Латинской Америки.

Публикации А.Ф. Кофмана первых послеуниверситетских лет (он окончил аспирантуру в 1979 г.) в совокупности представляют собой прообраз того всеобъемлющего взгляда на культуру, который характерен для его сегодняшних работ. Так, он открывает для наших читателей творчество замечательного мексиканского художника Хосе Гуадалупе Посады — эти статьи выходят в журнале «Декоративное искусство»; в сборниках Института искусствознания он

выступает как автор статей об испанской копле в Латинской Америке; в коллективной монографии, посвященной памяти К.В. Цуринова, выходит его первая работа о магическом реализме. Впоследствии их будет еще немало — А.Ф. Кофман станет создателем своеобразного «канона» в подходе к этому явлению...

Литература, живопись, музыка Латинской Америки «прочитываются» А.Ф. Кофманом на пересечении филологического и исторического контекстов. В полной мере реализоваться его творческим устремлениям предстояло в Институте мировой литературы им. А.М. Горького, где он проработал до последних дней своей жизни. На работу в ИМЛИ РАН он поступил в 1986 г. и прошел там все ступени карьерного роста — от младшего до главного научного сотрудника, в 1999-м став доктором филологических наук. В 2008-м А.Ф. Кофман возглавил Отдел литератур Европы и Америки Новейшего времени, который по праву прославился как замечательный центр латиноамериканских штудий, смелых замыслов и фундаментальных трудов. А с 2016 г. занял должность заместителя директора ИМЛИ РАН по научной работе, став куратором всех направлений исследования зарубежных литератур и фольклора в институте.

На посту заведующего Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени А.Ф. Кофман стал преемником другого выдающегося литературоведа и латиноамериканиста — д.ф.н. Валерия Борисовича Земскова — и не только успешно продолжил его дело, но и придал дополнительный импульс научно-публикационной деятельности. По его инициативе и при его личном участии были осуществлены несколько фундаментальных теоретически значимых для литературоведения проектов, опубликована целая серия научных изданий. Хотелось бы отметить среди них такие книги, как коллективные монографии: «Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков» (2017), «Философско-эстетические константы литературы США в динамике художественных направлений» (2019), и монографии сотрудников Отдела: «Концепты хаоса и порядка в литературе США (от дихотомической к синергети-

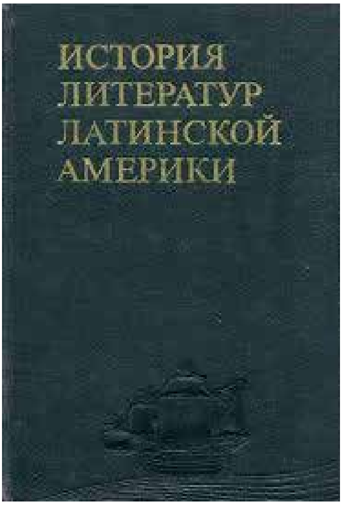
ческой картине мира)» (Е.А. Стеценко, 2009), «Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма» (Е.Д. Гальцова, 2012), «Картина мира эпохи авангарда» (Ю.Н. Гирин, 2013), «Творчество А. Бретона как энциклопедия сюрреализма» (Е.Д. Гальцова, 2019)...

Несмотря на огромный объем административной работы, которой ему приходилось заниматься в соответствии с его высокой должностью, до последних дней он продолжал вести поистине титаническую научную работу и вопреки огромной занятости писать все новые и новые книги по истории и культуре Латинской Америки (объем только опубликованных им монографий составляет свыше 300 печатных листов!), научные статьи (несколько сотен!), участвовать в конференциях, выступать с лекциями в России и за рубежом.

А.Ф. Кофман по праву считается одним из самых крупных специалистов по испаноязычной литературе Латинской Америки, его высочайший авторитет неоспорим.

Первая же его монография «Латиноамериканский художественный образ мира» (1997) — пример образцового междисциплинарного исследования и анализа литературы в контексте всеобъемлющей культуры — стала одной из важнейших вех отечественного литературоведения. В ней детально прослеживается процесс формирования художественного кода литературы континента, описывается весь корпус иберо-американских мифообразов и мифомотивов.

А.Ф. Кофман внес огромный вклад в создание многотомной истории литератур Латинской Америки, где стал автором более двадцати глав о национальных литературах и трех — монографических (о творчестве Октавио Паса, Карлоса Фуэнтеса и Хуана Рульфо). Параллельно шло плодотворное сотрудничество в издании серии сборников Iberica Americans, где постепенно вырабатывался его особый, обобщающий подход, позволяющий выявить константы латиноамериканского мира.

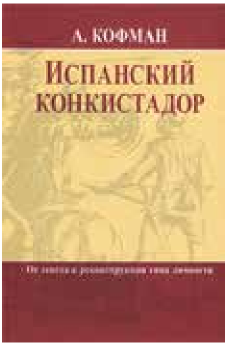


Но увлеченный исследователь, А.Ф. Кофман по окончании очередной работы всегда замечал, что «тайна отчасти осталась неразгаданной», и желание продвинуться дальше к ее разгадке заставило его вновь и вновь обращаться к истокам латиноамериканской культуры, к Встрече Миров — к истории конкисты. Результатом кропотливой работы А.Ф. Кофмана в архивах, где им были прочитаны и переведены (а трудности перевода хроник и донесений XV–XVII вв. даже не всякий испанист полностью представляет себе!), по его собственным рассказам, «километры текстов», стала новая серия книг, которая постепенно пополнялась. Это «Рыцари Нового Света» (2006), «Кортес и его капитаны» (2007), «Конкистадоры. Три хроники завоевания Америки» (2009), «Испанский конкистадор. От текста к реконструкции типа личности» (2012), «Под покровительством Сантьяго. Испанское завоевание Америки и судьбы знаменитых конкистадоров» (2017, дополненное переиздание – 2023), «Революция по пути в Эльдорадо. Хроника солдата Франсиско Васкеса о мятеже Лопе де Агирре» (2020), «Это стоило Перу!» (2022).

Духовный облик, особый тип личности первооткрывателей стал своеобразным «ключом» к постижению оригинального модуса восприятия открытых земель — взглядом, способным увидеть и оценить их «чудесную реальность» и сравнить ее с действительностью оставленного Старого Света. В письмах и реляциях конкистадоров и миссионеров А.Ф. Кофман выявил и истоки магического реализма, и свидетельство латиноамериканской виоленсии, и формирование представлений о «зеленом

аде» природы Нового Света, и зарождение спора о варварстве и цивилизации — словом, все, что актуально для изучения и современной литературы и культуры континента.

Однако новые открытия породили и новые устремления. «Автор не тешит себя иллюзией, будто ответил на все занимавшие его вопросы», — такую ставшую уже традиционной формулировку А.Ф. Кофман привел во введении к книге «Рыцари Нового Света». Он мечтал о новых — индивидуальных и коллективных — монографиях, где еще более подробно и углубленно описывался бы художественный код латиноамериканской культуры. Ему всегда был интересен как весь «фундамент картины мира», так и отдельные «кирпичики», из которых постепенно выстраивается здание латиноамериканской культурной традиции — он любил повторять строки о ней Октавио Паса: «В процессе поиска себя изобретает»... Теперь процесс этой культурной инвенции предстоит прослеживать его ученикам, соавторам и коллегам — уже без него.

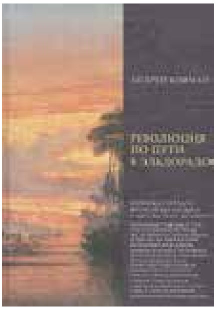


В конце 2023 г. был завершен последний — поистине грандиозный! — проект А.Ф. Кофмана, которым он неустанно занимался на протяжении семи лет, — создание фундаментального энциклопедического «Словаря течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. В двух книгах». В работе над ним особенно ярко проявились недюжинные организаторские и редакторские способности Андрея Федоровича — в создании Словаря приняли участие более 70 подобранных им авторов из различных научных организаций России. Этот труд, содержащий как общетеоретические обобщающие статьи, так и статьи разных авторов с конкретным анализом особенностей развития литературных процессов многих десятков стран мира, воспринимается как гармоничное единое целое. Большой двухтомник общим объемом почти 120 печатных листов по своему охвату (603 статьи) не имеет себе равных.

А.Ф. Кофман активно продвигал идею создания журнала, посвященного литературам двух континентов. Ему, с его широтой видения, всегда был близок образ со-положений, аналогий, осмысления «инаковости» латиноамериканского мира, хотелось выйти за рамки узкой специализации журнала «Латинская Америка», где он был и членом редколлегии, и автором. Не только ибероамериканский, но весь американский художественный мир, по его словам, таил в себе

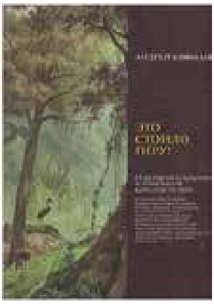
массу интересных возможностей изучения: как литература США, Канады, так и англо- и франкоязычная литература маленьких стран Западного полушария, по его глубокому убеждению, требовали включения в этот контекст.

С первых дней существования журнала «Литература двух Америк» он, ответственный редактор по Латинской Америке, использовал весь свой богатый публикационный опыт и знания, писал, редактировал, правил, собирал под обложкой журнала и признанных российских специалистов, и зарубежных авторов. Находил новые имена, поощрял молодых ученых. А итоги своих собственных исследований выносил на суд читателей, внимательно прислушиваясь



к отзывам («Буду благодарен за замечания!» — обычные для него слова).

Так появились на страницах «ЛДА» его фундаментальные работы о теме варварства в испаноамериканской литературе, о художественном коде латиноамериканской культуры. «Юбилейные» статьи он виртуозно превращал в научные открытия, умея высветить неизвестную грань, новое прочтение творчества писателей. Благодарный ученик и преданный друг, А.Ф. Кофман с огромным уважением относился к своим учителям, стараясь показать читателям журнала их ушедшую эпоху, их фантастическую эрудицию, трудолюбие и подвижничество, благодаря которому и сформировалось новое поколение латиноамериканистов. Страстный путешественник, неоднократно побывавший за океаном, он и отчет о прошедшей там конференции превращал не только в увлекательный травелог, но в философское эссе о механизмах современного культурообразования.



Работ специалиста такого уровня и таланта будет очень недоставать журналу «ЛДА». Горько сознавать, что при жизни не успел реализоваться его последний замысел — создание коллективного исследования, которое он планировал провести на базе ИЛА РАН («Изобретение традиции. Пути самостроения латиноамериканской культуры»). Но открывая его книги, перечитывая его статьи, мы каждый раз будем слышать голос человека, светлая память о котором навсегда останется с нами.

Е.В. Огнева

НЕВОСПОЛНИМАЯ УТРАТА
Памяти друга

Ушел человек, столь близкий очень многим и очень разным людям. Оказалось, что и его самого в действительности было очень много — столь разносторонней была его натура. Но и для себя он был непрост и очень неодинаков. Душа любой компании — и замкнутый анахорет, заботливый наставник — и требовательный критик, приверженец классического слога письма — и безудержно фантазийный живописец... Лишь в одном, пожалуй, был он совершенно однозначен и всегда равен себе — в абсолютной честности, в невероятной самоотдаче и в уникальном чувстве долга.

Отсюда и его скромность во всем: в поведении, в манере держаться, в неумении и нежелании выпячивать себя. И оттого он был еще более любим всеми, кто знал его. Но этот скромный, никогда не повышавший голоса и не слишком приметной внешности человек был великим покорителем просторов и знатным любителем авантюр! Причем не только в своих знаменитых книгах о приключениях конкистадоров, в героический облик которых он наверняка вписывал и часть себя самого, своего неизжитого детства, делавшего его по известной закономерности мужественнейшим из мужчин. Он и в реальной жизни был путешественником, объездившим полсвета, много повидавшим и много испытавшим, а более того — авантюристом и бродягой в своих дальних походах по северным лесам и болотам, куда он любил забираться обычно в августе, дабы отметить в глуши свой день рождения (курьезным образом почти ежегодно такая кофманиада откликалась крупными потрясениями в российской жизни).

И была у него страсть: сплавляться на байдарках по бурным рекам. От тех ушедших уже лет осталась потрясающая фотография: окутан брызгами и бурунами

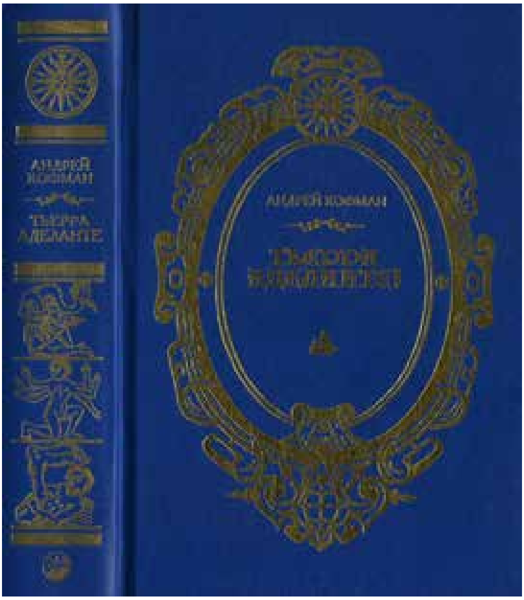
полуметровой высоты, Андрей несется в байдарке, стараясь маневрировать при помощи весла между камней и скал… Мне кажется, вот там он и был собой. А спокойной жизни ему никогда не хватало, потому он и шел всегда навстречу трудностям, какими бы они ни были, и он все время сам ставил перед собой все новые задачи, шел навстречу новым вызовам, удивляя нас, остававшихся на берегу и не понимавших его до конца.

А теперь он ушел. Скрылся в темной дали. И в наших душах образовалась невосполнимая пустота.

Юрий Гирин

Об Андрее Кофмане

Андрей Кофман. Это имя сопровождало меня почти полвека, с тех самых пор, как я стала заниматься средневековой литературой в семинаре Константина Валерьяновича Цуринова, у которого писал и диплом, и диссертацию Андрей. Помню, как он выступал на заседании кафедрального НСО, поражая нас, тогда мало что знавших о латиноамериканском образе мира, ярким рассказом об аргентинском танго. И помню, как Цуринов нас пугал и веселил одновременно «сагой» о том, что Андрею пришлось дважды защищать диссертацию о лирических жанрах мексиканского фольклора — в совете на кафедре истории зарубежной литературы не было специализации «фольклор», и, преодолевая формальные строгости ВАКа, он защитился еще и в совете при кафедре фольклора. Как оказалось, на самом деле все было не так страшно: защитился Андрей единожды, но перед этим ему пришлось сдавать два кандидатских экзамена по специальности — зарубежникам и фольклористам. Примерно в те же времена (а это была вторая половина 70-х годов) мы с энтузиазмом отправлялись на воскресники, которые проводило Общество охраны памятников. Вдохновляла нас на это принимавшая активное участие в расчистке памятников Эрнестина Иосифовна Левинтова, удивительный преподаватель испанского языка. Она была еще одним важным человеком в филологической жизни Андрея.



Андрей Кофман. Город котов. 1981

Андрей Кофман. Мальчик с осликом. 1982

А потом, после смерти К.В. Цуринова в 1982 г., мы с Андреем регулярно встречались каждый год, в день его памяти, у его вдовы, Нинель Ивановны Ванниковой, в кругу его учеников и близких людей. Так уж повелось, что говорили в этом доме о самых злободневных вещах, и я всегда восхищалась проницательностью и мудростью Андрея в оценке происходящего.

И еще один его талант меня поразил: он написал прекрасную книгу для детей — «Тьерра аделанте!». Точнее — для подростков, что еще сложнее. Оторваться от нее невозможно ни детям, ни взрослым. После того как Андрей подарил ее моей дочери с трогательной дарственной надписью и она ее буквально «проглотила», он стал для нее мерилом Писателя. Он и был писателем и ученым с большой буквы. И останется им для еще многих поколений. Светлая память!

М.А. Абрамова

РЫЦАРЬ СВЕРХНОРМАТИВНОСТИ
Памяти Андрея Кофмана

Андрей Кофман — личность поистине возрожденческого масштаба — был не только филологом, ученым, писателем, но и художником. Бо́льшая часть его картин написана в уникальной технике, им самим — для себя — разработанной. Сначала возникает сложнейшая вязь образов, пастозный слой масляной краски, вылепливающий на холсте видения автора, вдохновленные причудливым, витиеватым миром его любимой Латинской Америки, пронизанным отблесками испанского барокко. Квинтэссенция чуда страны чудес, запечатленная на холсте. Затем, когда масло подсыхало, художник брал бритву и срезал верхний живописный слой. Изображение на холсте обретало собранность и сдержанность (ту самую, кастильскую?), которая несла в себе память об изначальном барочном буйстве, но преображенном в структуру, освобожденную от лишнего, проявляющую главное. Холст Кофмана «Соборы» — сокровище моей скромной коллекции, готическое кружево, масло, срезанное до камня. По тому же принципу Андрей Кофман писал свои статьи и книги — безграничный материал, структурированный мудрым и требовательным взглядом ученого.

Андрей Кофман. Собор. 1995

Первое наше знакомство — книжное. Наталья Родионовна Малиновская рассказывает студентам филфака о талантливом молодом ученом, который недавно защитился, и упоминает его статью о танго. Тот текст, сразу же прочитанный в сборнике с красной обложкой[1], стал научным образцом: скрупулезность и смелость анализа, виртуозное доказательство теории, литературное мастерство. Андрей Кофман явился как недосягаемый ориентир, маячащий где-то в запредельных эмпиреях. Затем началось движение “tierra adentro”, столь вдохновенно описанное им продвижение конкистадоров в глубь земель. В данном случае не намеренное, а подчиненное воле случая и судьбе.

Оппонентом моей кандидатской диссертации назначили... Андрея Кофмана, с которым лично мы еще не были знакомы. Первая встреча с мэтром, разбор научных экзерсисов: Кофман обнаружил в них смыслы, которые я сама — автор — до конца не осознавала. Это также был урок на всю жизнь: настоящий исследователь лишь тот, кто обретает смыслы, о которых творец, будь то писатель или художник, может и не догадываться. Недаром одна из блестящих гипотез Кофмана при анализе магического реализма — влияние культур «поверх текстов». В результате единственным замечанием оппонента к диссертации была структура библиографии, следствием — начало прекрасной дружбы («Касабланка» forever). Первой «толстой» книгой, которую мой сын Федор прочел в 12 лет и не мог оторваться, стал роман «Тьерра аделанте!». Жюль Верн и Дюма как-то не пошли (слушать — да, но не читать). Кофман заворожил.

Когда в Институте Сервантеса решили проводить курсы на темы культуры, первым лектором был приглашен Андрей Кофман с его незабываемым циклом об испанских конкистадорах. Сохранились письма от слушателей: «это не лектор, это свидетель, кажется, что он все это видел»; «мы как будто с Нуньесом де Бальбоа сами вышли на берег Тихого океана»; «открылась новая вселенная»; «уникальное сочетание знаний и эмоций». Андрей выступал в Институте Сервантеса часто:

[1] *Кофман А.Ф.* Аргентинское танго и русский мещанский романс // Литература в контексте культуры. М.: Наука, 1986. С. 220–233.

читал лекции, презентовал книги, участвовал в чествованиях Хуана Рульфо, Варгаса Льосы, Никанора Парры. Он стал важнейшей частью нашего испанского дома.

В 2012 г. с педагогом-испанистом Анной Школьник, также близким другом Андрея, мы основали «тертулию», клуб друзей по образу традиционных собраний испанских интеллектуалов XIX в. Мы собирались примерно раз в месяц–полтора — сначала в кафе «Дети райка», потом в «Хлебе насущном», потом переместились в мой кабинет в Институте Сервантеса. Каждый приносил гастрономические дары и историю — испанистскую находку, свежее впечатление, новую теорию. За круглым столом тертулианцы по кругу делились заготовлен-

Андрей Кофман. Воспоминание об Испании. 1991

ным, обсуждали, смеялись, выпивали, вспоминали. Как сказал гость последней, мартовской, тертулии: «Я не думал, что такие искрометные ученые встречи вообще возможны». В июне мы

впервые встретимся без Андрея. Завершился цикл из двенадцати лет, сакральное число древних.

На тертулиях Андрей рассказывал о сущности художественного времени, о путешествиях в Перу и в Колумбию, о «мифологическом языке» Латинской Америки. Для него — как и для остальных тертулианцев — эти встречи оказывались творческой мастерской, а также лакмусовой бумажкой личности. Все рыцари появлялись за нашим круглым столом без забрала и без доспехов.

Андрей мягко улыбался, доставал грибы или огурчики («ну, естественно, сам, и собирал, и готовил», как если бы его обвинили в литературном плагиате), а также — очередной многостраничный фолиант: «Вот, тут книжку написал, может, успеешь полистать когда-нибудь». Скромничал, что как-то сегодня не подготовился. Эту удивительную простоту и человеческую искренность так ценили в Андрее все его друзья. Вспоминал приключения в байдарочном походе по Карелии, туман на Мачу-Пикчу, затем переходил к делу... и тут начиналась то самое: “tierra adentro”. Его методология в рассказе, в научных статьях, в книгах перекликалась с подходом конкистадоров — трепет, собранность, рывок в неведомое, поиск сокровищ, «улавливание» дикого пространства.

Каждый настоящий исследователь-творец в своих текстах проговаривается о себе. Недаром Андрей с такой настойчивостью акцентировал, что в истории Конкисты в оппозиции conquistar (*при*-своение) и poblar (*о*-своение) именно освоение новых территорий играло ведущую роль. Он с блеском доказывал, споря с «черной легендой», что Конкиста не сводилась к деяниям сугубо прагматическим (награбить), в ней гораздо больше идеализма, пассионарности, погони за химерами, поиска воображаемого — будь то страна амазонок или Эльдорадо, — ведущих к реальным открытиям, свершениям и «разворачиванию» нового мира. Это был и его принцип взаимодействия с бескрайним полем исследований. «Как ты успеваешь писать по книге в год?» — спрашивали мы. Ответ: «Садишься за стол и начинаешь двигаться вперед». Личная конкиста. Заурядное становится чудесным, а чудесное — заурядным. Бритва срезает лишнюю краску, идеальная структура, дорога для грядущих «колонистов».

Сама терминология, исследовательский инструментарий, которым пользовался и который вводил в научную практику Андрей Кофман, точно характеризует и его самого, принципы его работы. Он, без сомнения, был человеком «обратной» (в оппозиции к прямой) стратегии выстраивания картины мира:

> Ее особенность состоит в том, что картина мира выстраивается в постоянном сопоставлении с иной культурой... Главное в этой стратегии — непременное присутствие в сознании автора различных картин мира, своей и чужих; нередко выходит так, что свою культуру автор исследует и оценивает глазами иностранца, внедряя в повествование соответствующего героя[2].

«Обратная стратегия», константа инаковости, сакральный центр, аура исключительности, мифогенная зона, «одержимость» как культурологический концепт, а также «поэтика сверхнормативности» (превысить норму, перейти границу, о-своить) — все эти термины определяют и культуру Нового Света, и самого автора концептов.

Творец живет, пока созданные, о-своенные им миры хранят его память. Невозможно рассуждать о магическом реализме, о Конкисте, о танго, о Латинской Америке, да и об Испании, не вспоминая о верном рыцаре культуры, художнике пера и кисти, о друге — даже для тех, кто не знал его лично. Его книги написаны как будто для тебя, именно для тебя. Дело в интонации.

После ухода Андрея Кофмана мне часто снится один и тот же сон. Звучат мексиканские народные песни (тема его кандидатской). За огромным столом — на тех небесах, которые ему уготованы — собрались в ожидании Христофор Колумб и Инка Атауальпа, Фернан Кортес и Нуньес де Бальбоа, хронисты Берналь Диас дель Кастильо и Франсиско Лопес де Гомара, поэт Алонсо де Эрсилья и певец танго Карлос Гардель, Габриэль Гарсиа Маркес и Алехо Карпентьер, Хуан

[2] *Кофман А.Ф.* «Что гринго здорово, то латиноамериканцу смерть...» Особенности выстраивания латиноамериканской картины мира // Ибероамериканские тетради. 2023. № 1. С. 19–20.

Рульфо и Карлос Фуэнтес... Длинная вереница сотрапезников, все лица не разглядеть... Кто будет держать кубок для вновь прибывшего (уверена, не из черепа врага, а тонкой гранадской работы), Габо или дон Христофор?

Когда Фернан Кортес описывал в посланиях-реляциях императору Карлу V ацтекские города, он буквально захлебывался от эмоций и постоянно был вынужден прибегать к фигуре умолчания: «Так много и так превосходно все было, что я не могу это описать...». Нам это описал Андрей Кофман, его самого описать невозможно. «Удивительный он человек! Сколько ни живи рядом с ним, до конца его не узнаешь. Или ему тоже ведомы тайные силы»[3]. Прибегну к фигуре умолчания, где у каждого свой бесконечный мир чудес от А.К.

Многоточие...

Татьяна Пигарева

[3] *Гуиральдес Р.* Дон Сегудно Сомбра. М.: Худож. лит., 1960. С. 114.

IN MEMORIAM

Ирина Михайловна Удлер

(10 августа 1939 – 5 ноября 2023)

Ушла из жизни Ирина Михайловна Удлер, профессор Челябинского государственного университета, ученый, педагог и удивительно светлый человек. Как ученый она посвятила жизнь изучению афроамериканской литературы, фольклора, журналистики и публицистики. Ее монография «В рабстве и на свободе: становление и эволюция документально-публицистического жанра “невольничьего повествования”» — первая в отечественной американистике, посвященная этой тематике.

Она была педагогом, что называется, от Бога. Студенты ее уважали и любили. Она посвящала им все свободное время, которого у нее было немного. Она умела его так распределять, что ее семья не чувствовала себя обделенной. Она восхищалась своим мужем, посвятившим себя школе, называя его «народным учителем». Много времени уделяла сыну. Науке была отдана большая часть ночи. Мы, ее друзья, жившие в разных городах и часовых поясах, звонили ей по ночам.

Театр был ее большой любовью. На конференциях в Москве и в Петербурге она обязательно ходила в театр. Ирина Михайловна была интеллигентом в самом высшем значении этого слова.

Многогранность ее личности может передать разве что поэзия: «Я и садовник, я же и цветок» (Осип Мандельштам).

Г.В. Коваленко
Санкт-Петербург

Известие о смерти Ирины Михайловны для тех, кто имел счастье знать ее, было огромным ударом. Ушел из жизни наш большой друг, советчик, товарищ, блестящий педагог и видный ученый, ставший во многом первооткрывателем на стезе афроамериканской литературы и культуры. Она была отмечена Богом: удивительная скромность и необыкновенный такт сочетались в ней с высокой требовательностью и незаурядным интеллектом; широкая эрудиция дополнялась постоянным стремлением познать неведанное, открыть новые имена и явления в литературе и культуре, умением понять и принять нечто, только возникающее в искусстве.

Мое знакомство с ней произошло во время одной из ежегодных декабрьских конференций по американистике в МГУ, которые она ***ни разу*** не пропустила! Только у нее можно было найти программы всех конференций с тематикой докладов и именами докладчиков. К кому теперь можно будет обратиться, чтобы узнать, что было в центре внимания конференции 1987-го или 1990 года? Увы! Моя кандидатская диссертация была своего рода продолжением ее исследования художественного творчества Джеймса Болдуина: она писала о его публицистике, а я углубился в романы писателя, и этот наш диалог продолжался практически всю жизнь. Только для Ирины Михайловны это был первый шаг, который настроил ее на изучение всего пласта «невольничьих повествований» в афроамериканской литературе и журналистике, результатом чего стали ее монография «В рабстве и на свободе: становление и эволюция докумен-

тально-публицистического жанра “невольничьего повествования” в XVIII–XIX вв.» (2009) и докторская диссертация «Становление и эволюция документально-публицистического жанра “невольничьего повествования” в американской журналистике» (2013), в которых она обращается к малоизвестному у нас материалу. При этом по семейным обстоятельствам она не могла быть долго оторвана от дома, а потому должна была великолепно освоить цифровые технологии, что позволило ей всегда оставаться на гребне новейших исследований.

Можно позавидовать ее студентам и аспирантам: она столько всего знала и всегда могла подбросить какой-то новый поворот в исследовании, добавить новые источники, подбодрить сомневающегося. Такой дар дан немногим, и делала она это незаметно, тактично, что особенно привлекало к ней людей. Среди ее друзей — корифеи советской и российской американистики, чьим мнением она очень дорожила и уход которых тяжело переживала. Ее человечность проявлялась даже в том, как она говорила со своим собеседником: мягко, тепло, по-дружески делясь своими знаниями и опытом. Мне довелось общаться со многими людьми, но редко доводилось встретить человека с таким чувством собственного достоинства, как у Ирины Михайловны, но при этом Ирина Михайловна Удлер была человеком большой души и доброго сердца.

У нее много наград и званий: она почетный работник сферы образования РФ, почетный ветеран Челябинского государственного университета, профессор, доктор наук, член Национальной ассоциации исследователей массмедиа, Европейской образовательной ассоциации по исследованию коммуникации, Российского общества по изучению культуры США, Ассоциации американистов вузов РФ, Европейской ассоциации американских исследований и Коллегиума афроамериканских исследований. При этом в общении она была простым и милым человеком, с которым можно обсудить и поэтику постмодернизма, и удачную шутку коллеги.

Она надолго останется в памяти всех, кому судьба подарила радость общения с ней.

Ю.В. Стулов
г. Минск, Беларусь

IN MEMORIAM

Марджори Перлофф

(28 сентября 1931–24 марта 2024)

24 марта 2024 г. в возрасте 92 лет ушла из жизни Марджори Перлофф, выдающаяся американская исследовательница-филолог, посвятившая жизнь изучению и интерпретации мировой литературы авангарда и эксперимента. Ее труды по американской поэзии XX–XXI вв., поэтике авангарда и неоавангарда в различных культурах — от Бразилии до России — и современному концептуальному письму составляют поистине энциклопедическое интеллектуальное наследие современной мысли о литературных инновациях.

М. Перлофф родилась под именем Габриеле Минтц в Вене в семье австрийских евреев, которая была вынуждена бежать от нацистской Германии в США в 1938 г. Окончив Барнард-колледж и аспирантуру Католического университета Америки, она защитила в 1965 г. диссертацию о рифме и значении в стихах У.Б. Йейтса. Работала в 1960–1980-е гг. профессором английской литературы и сравнительного литературоведения в Мэрилендском и Южно-Калифорнийском университете. С 1986 до 2001 гг.

была профессором Стэнфордского университета, а затем — его заслуженным профессором. Являлась президентом Американской ассоциации сравнительного литературоведения, председателем Ассоциации современных языков, членом Американской академии искусств и наук и Американского философского общества.

Первые книги Перлофф были посвящены английским и американским поэтам-модернистам: У.Б. Уэйтсу, Дж.Р. Лоуэллу, Ф. О'Харе (и его художественным кругам). С книги 1981 г. «Поэтика неопределенности: от Рембо до Кейджа» началась серия блестящих исследований о различных аспектах авангардизма в литературе. Каждая монография открывала новое проблемное поле на границе авангардоведения, философии и теории культуры. Героями глав и статей становились такие «сложные» американские авторы, как Г. Стайн, Э. Паунд, Т.С. Элиот, Ю. Джолас, Дж. Оппен, Дж. Кейдж, Дж. Эшбери, Д. Энтин. Сложность их текстов не профанировалась, а преподносилась как «мораль формы» (по М. Фуко). Метод исследования во многом был вдохновлен русскими формалистами и их американскими «проводниками».

Книга М. Перлофф «Футуристический момент: авангард, avant-guerre и язык разрыва» (1986) стала одним из важнейших трудов о литературном футуризме и его влиянии на последующий авангард. Предлагая глубокие размышления о прозе, изобразительном искусстве, поэзии и манифестах футуристов от России до Италии, она раскрывает импульсы и действия «футуристического момента», прослеживая его отголоски на протяжении многих лет в работах таких «постмодернистских» авторов, как Ролан Барт. Следующий историко-литературный опус — «Танец интеллекта: исследования поэзии паундовской традиции» (1996) — исследует традицию «другой» американской поэзии, альтернативной по отношению к общепринятым канонам. В сущности, Перлофф вывела «из тени» официальной американистики многие имена, считавшиеся когда-то аутсайдерами литературной эволюции. Она много писала об авторах, находившихся в оппозиции к американскому мейнстриму, таких как Л. Зукофски или К. Голдсмит. Немало ее эссе и выступлений (иногда сочувственных, иногда полемических) касались деятельности поэтов «Языковой школы», со многими из которых она

поддерживала дружеские и интеллектуальные связи. Начиная с 1990-х гг., на волне «цифрового поворота» выходят ее первопроходческие исследования о поэзии в новых медиа («Радикальный прием: поэтическое письмо в эпоху медиа», 1991; «Поэзия на странице и вне страницы: эссе для разных случаев», 1998; «Неоригинальный гений: поэзия другими средствами в новом столетии», 2010).

Весомый вклад был сделан Перлофф и в теорию поэтического языка. В частности, первостепенно значимы ее книги о переходе от модернизма к постмодернизму в поэзии («Поэтические вольности: эссе о модернистской и постмодернистской лирике», 1990) и о «близком чтении» поэтического текста (как традиционного, так и авангардного) как дифференциальном процессе («Дифференциалы. Поэзия, поэтика, педагогика», 2015). Еще одна важная ее теоретическая работа — «Стремянка Витгенштейна: поэтический язык и странность обыденного» (1996) — вскрывает диалектику обыденного языка и поэтического дискурса. Витгенштейн — протагонист многих работ Перлофф, логико-философские тексты которого она предлагает рассматривать как поэтические. В последние годы она занималась переводом «частных записных книжек» венского философа, который был близок ей еще и по общему австрийскому происхождению. Наконец, стоит отметить последнюю прижизненную монографию исследовательницы — «Инфратонкое: эксперимент в микропоэтике» (2021), в которой она с неувядаемой энергией предпринимает «тончайшие» исследования поэтических текстов под новыми углами зрения. От Сэмюэля Беккета и Гертруды Стайн к современной лирике минимализма «инфратонкая аналитика» призывает изменить читательские привычки и приблизиться к ответу на вопрос: что делает поэзию поэзией?

Знавшие Марджори Перлофф, в том числе автор этих строк, отмечают ее невероятно быструю интеллектуальную реакцию в процессе живого общения, умение сразу предложить неординарное суждение по любому вопросу современной поэтики и поэзии, стремление найти проблемные точки в научной полемике. Ее мобильность — и человеческая, и академическая — была удивительной. Она активно выступала в газетной периодике с рецензиями на современные литературные новинки. Ученики собирались на ее лекции со всего мира. В частности,

ее студентом был русский поэт Алексей Парщиков. Вообще, Марджори уделяла много внимания русской поэзии — будь то русские футуристы и формалисты, Анна Ахматова или поэты круга метареалистов, тексты которых она помогла ввести в орбиту американского поэтического чтения. Она писала о стихах Алексея Парщикова и Аркадия Драгомощенко, о «коротком русском романе» Лин Хеджинян «ОХОТА». В начале девяностых на американском симпозиуме она выступала с докладом «Русский постмодернизм: оксюморон?», превращенным затем в статью и переведенным на русский. Альманах «Транслит» (выпуск «Школа языка», 2013) напечатал русский перевод ее полемической статьи «После языковой поэзии: теоретическое недовольство новым». В журнале «Литература двух Америк» (№ 12, 2022) была опубликована ее статья «От языковой поэзии до нового конкретизма: эволюция авангарда», в которой затрагиваются и темы русской авангардной поэтики. Ее книги и статьи переведены на множество языков. Можно надеяться, что однажды появится полноценная книга статей Марджори Перлофф и по-русски.

В. Фещенко

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК 16+

Рецензируемый научный журнал

2024 № 16

Основан в 2016 г.
Выходит 2 раза в год
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-67292
от 30 сентября 2016 г.
ISSN 2541-7894

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 А, стр. 1
Телефон: +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
Сайт: www.litda.ru

Компьютерная верстка и дизайн обложки: Н.Э. Чайковская

Подписано в печать 25.06.2024
Формат 60 X 90 1/16
Усл. печ. л. 30,0
Тираж 500 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. 1, ком. 6.3-23Н

В номере:

Немецкая антифашистская литературная эмиграция между Мексикой и СССР

Лев Толстой в восприятии американцев и британцев

Чернышевский, Есенин и Северо-Американские Штаты

Советские читатели об Эрнесте Хемингуэе, «мещанине» и «декаденте»

«Америка» – журнал об американской жизни и литературе в послевоенном СССР

Личность и творчество Д. Фостера Уоллеса: культ, критика, «агиография»?

Пабло Неруда и Пабло де Рока – далекие и близкие

Борхес + Биой Касарес = Онорио Бустос Домек: гетероним или новый автор?

Американский двойник / американский психопат в творческом тупике

Романы о «черном Моисее» Харриет Табмен

Пьесы Б. Джейкобс-Дженкинса: черно-белые игры с традицией

«Табачная дорога» Э. Колдуэлла на Бродвее: новая «опера нищих»

«Долгое путешествие в ночь» Ю. О’Нила на подмостках обеих Америк

К 150-летию Гертруды Стайн: непрерывность авангарда